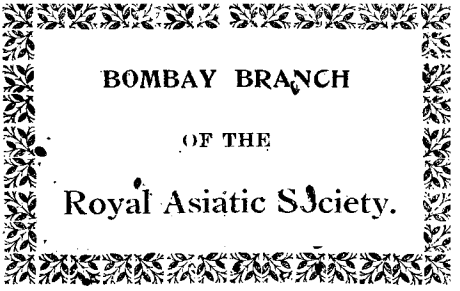
00066539
808.1
Bou/Cou
66539



Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 23 January, 2019

COURS

DE

LITTÉRATURE.

TOME PREMIER.

PARIS. — IMPRIMERIE DE FAIN,
RUE RACINE, N°. 4, PLACE DE L'ODÉON.

COURS

DE

LITTÉRATURE,

FAISANT SUITE

AU LYCÉE DE LA HARPE;

PAR J.-L. BOUCHARLAT,

Membre des Académies royales de Bordeaux, de Lyon, de Marseille, de Rouen, de Toulouse, et de plusieurs autres Académies et Sociétés littéraires.

TOME PREMIER.

66539

PARIS.

BRUNOT-LABBE, ÉDITEUR,

LIBRAIRE DE L'UNIVERSITÉ ROYALE,

QUAI DES AUGUSTINS, N°. 33.

1826.

00066539

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

Au milieu des vestiges de la barbarie qui, durant seize siècles, s'étendit sur le monde civilisé, les Corneille, les Racine, et les grands écrivains de Port-Royal avaient élevé ces édifices littéraires qui feront constamment l'admiration de la postérité. Notre langue, créée par eux, s'était enrichie d'une foule d'expressions heureuses, de tournures piquantes et de brillantes métaphores; et le génie venait enfin de poser les limites devant lesquelles la perfection doit s'arrêter.

Plusieurs de ces illustres écrivains, en commentant les anciens, avaient tracé les règles les plus sûres de l'art d'écrire; et Boileau, dans un poëme immortel, était devenu le législateur de notre Parnasse. Dès lors tous les secrets du style nous furent révélés; mais les préceptes généraux, si bien

[1] Ce discours a été prononcé à l'Athénée royal de Paris, à l'ouverture de ce cours.

développés par ces grands maîtres, et qui semblent si naturels à l'esprit, ne sont pas toujours d'une application facile; et, comme le dit Boileau,

Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire.

Éviter tel ou tel défaut exige un tact qui ne peut être donné que par le goût, résultat d'une longue habitude des convenances, et sentiment délicat de ce qu'il faut adopter ou rejeter.

Une vaste érudition ne suffit donc pas pour nous diriger dans ce choix si incertain; et des littérateurs estimables tels que les Dacier, nous ont donné la preuve qu'on peut avoir continuellement sous les yeux les modèles de l'antiquité, et être loin d'atteindre à l'élégance de leur style.

L'art d'écrire, comme celui de peindre, ne devient la possession que de l'homme qui s'est exercé à bien voir.

Depuis Boileau jusqu'à La Harpe, il a paru sur cet art un grand nombre d'ouvrages; mais, il faut en convenir, ces traités ont en général peu contribué à épurer le goût, et à nous faire connaître les beautés de notre littérature.

La plupart se bornent à une énumération des figures de rhétorique, à des développemens des préceptes d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien, à une courte exposition des qualités caractéristiques de nos grands écrivains, et à des exemples appropriés aux préceptes ou aux titres généraux, mais sur lesquels l'auteur se permet rarement des observations.

Si Rollin, dans son Traité des Études, n'avait point été contraint de disséminer ses lumineuses réflexions sur une grande variété d'objets; et surtout s'il eût donné plus d'étendue à son ouvrage, il aurait pu exécuter ce qu'il n'a fait qu'indiquer en nous montrant comment il faut employer une sage critique pour perfectionner notre goût en littérature. Voici ses propres expressions :

« *Il me suffit d'avertir que dans la lecture* » *qu'on fera des livres français, on ne se* » *contentera pas d'examiner les règles du* » *langage, que l'on ne perdra jamais pour-* » *tant de vue; on aura soin de remarquer* » *la propriété, la justesse, la force, la* » *délicatesse des expressions et des tours.*

» *On sera encore plus attentif à la solidité*

» *et à la vérité des pensées et des choses ;* » *on fera observer la suite et l'économie des différentes preuves des parties* » *du discours ; mais on préférera à tout* » *le reste ce qui est capable de former le* » *cœur.* »

Rollin donne lui-même l'application de ces préceptes, à des morceaux traduits de Pline et de Cicéron : mais c'est à peu près à cela qu'il borne ses remarques. Il ne s'occupe point des ouvrages des modernes.

D'autres auteurs, tels que le père Lami, se sont contentés d'emprunter à notre littérature quelques exemples qui ne sont rien moins que d'un heureux choix ; en effet : Godeau, Duryer, Gilles Boileau et Brébeuf, n'étaient pas des auteurs d'un assez grand mérite pour être les objets de semblables citations.

En général, dans les traités des Rollin, des Crévier, des Gibert, etc., on puise d'excellentes doctrines, des connaissances d'une acquisition indispensable ; mais ce n'est point là qu'on peut se former à cet art de juger sainement des ouvrages littéraires, et qui, à dater des beaux jours de Port-Royal, s'est

transmis comme par tradition dans plusieurs écoles célèbres.

Si des traités généraux nous passons aux particuliers, nous devons distinguer les dialogues de Fénélon et les réflexions du père Rapin, sur l'éloquence et la poétique ; l'un, en développant le principe de Platon, sur la simplicité du style, et l'autre celui d'Horace sur les convenances, en font sentir toute la fécondité ; mais ils manquent d'applications, et surtout aux auteurs français. C'est ce qu'on pourrait encore reprocher à l'Essai sur les Éloges de Thomas, ouvrage brillant d'érudition, et qui abonde plus en réflexions, lorsqu'il s'agit de peindre les qualités générales d'un écrivain, que lorsque l'auteur en cite des passages.

C'est principalement en poésie qu'on ne saurait trop s'exercer le goût par de judicieuses observations ; mais quelquefois la meilleure logique peut devenir insuffisante, lorsqu'il s'agit d'apprécier les finesses de l'art.

Condillac lui-même se trompa gravement en critiquant les vers de Boileau. Buffon, plus grand écrivain, ne fut pas moins in-

duit en erreur lorsqu'il voulut examiner l'*Athalie* de Racine.

Voltaire a donc rendu service aux lettres en faisant l'analyse de différens morceaux de poésie, dans ses mélanges littéraires, et dans plusieurs autres écrits : rien n'est plus propre à former le goût.

Il en est de même de ses commentaires sur Corneille, ouvrage que la haine de quelques Zoïles a trop dénigré.

La Beaumelle prouva combien, avec des raisons spécieuses, un homme qui n'est pas véritablement poëte peut errer.

Clément, bien supérieur dans la critique à la Beaumelle, attaqua les meilleurs poëtes de la fin du dernier siècle, avec des argumens qui paraissent presque péremptoires. Souvent ses critiques sont fondées ; mais plus souvent encore elles montrent qu'en fait de délicates nuances du sentiment, la raison a quelquefois tort.

Fréron, autre critique renommé, pouvait juger plus sainement des vers : il avait quelque talent en poésie ; mais, chef d'une coterie qui dénigrait les amis de Voltaire, ses jugemens sont suspects ; d'ailleurs il n'a

attaché son nom qu'à des feuilles périodiques qui ne lui ont pas survécu.

Cependant ces ouvrages sur la critique littéraire en avaient propagé le goût.

Nous possédions déjà le commentaire de Louis Racine sur les œuvres de son illustre père ; mais Louis Racine, peu habitué au théâtre, laissait dans son ouvrage bien des choses à désirer.

Luneau de Boisjermain, faible logicien, et grand compilateur, rassembla tout ce qui avait été écrit sur Racine depuis Subligni, et composa un commentaire qui, souvent nous présente une observation pleine de justesse à côté d'une erreur.

A l'époque où ce commentaire trouvait encore un grand nombre d'admirateurs, Pilâtre de Rozier jeta les fondemens de cet établissement célèbre où La Harpe devint le défenseur des bons principes, et mit en exécution l'important ouvrage qui lui a valu le surnom de Quintilien français.

Si nous jetons les yeux sur son Cours de littérature, nous verrons que soit qu'il loue un auteur, soit qu'il relève ses défauts, il

saisit toujours l'occasion de développer les plus saines doctrines.

Parle-t-il de Ronsard, il fait sentir le vice de ces locutions barbares et de ces constructions forcées que quelques personnes prennent pour de la hardiesse, et qui ne nous conduisent que dans la fausse route d'où Malherbe nous a sortis.

La Harpe combat d'autres abus à l'article du Saint-Louis de Lemoine, lorsqu'il condamne ces métaphores incohérentes, ces expressions parasites, ces alliances de mots illicites, et ces concetti dont Molière nous a délivrés, et que le mauvais goût s'efforce de ramener.

Veut-on apprendre de quelle manière il faut varier la phrase poétique, étendre plus ou moins la période, on peut consulter les observations sur les vers de Gresset.

La réponse que La Harpe fait aux détracteurs de *la Henriade* est encore un morceau très-remarquable. C'est là que l'auteur s'élève contre ces expressions vagues, fausses et recherchées, contre le ridicule prétention des épithètes neuves, et de celles qui ne servent qu'à remplir le vers, et qu'il montre

comment les grands poëtes savent artistement placer les mots, relever des termes communs, et suspendre à propos la mesure.

Enfin, lorsqu'il traite des odes de Lamothe et de Thomas, on voit avec quel discernement il livre au ridicule cet enthousiasme factice, ce galimatias emphatique, ces recherches bizarres, et cette impropriété de termes, que des admirateurs outrés prennent pour du génie.

Partout La Harpe plaide avec des raisons victorieuses la cause du bon goût et de la saine littérature.

Défend-il Voltaire contre ses détracteurs, il montre comment un critique de mauvaise foi, prenant, dans ce grand poëte, un passage dénué d'un certain genre de beauté, le compare à des vers d'un autre poëte où cette beauté se trouve en évidence.

Il dévoile la maladresse de ces aristarques passionnés, qui, traitant l'auteur de la Henriade d'écrivain médiocre et dépourvu d'idées, citent, pour le confondre et l'humilier, des vers ampoulés de Chapelain, dont ils n'aperçoivent ni la dureté, ni le prosaïsme.

Si ces injustes critiques ont déclaré la

guerre au maître, ils n'ont pas dû épargner le disciple.

De tous les défauts qu'on peut reprocher au Cours de littérature de La Harpe, ceux qui ont quelque fondement sont loin de contre-balancer les avantages que présente ce bel ouvrage.

Mais nous devons avouer que La Harpe ne s'est pas toujours trouvé exempt de partialité à l'égard de plusieurs poëtes avec lesquels il était en rivalité, ou dont les opinions différaient des siennes.

De là ces longueurs, ces déclamations et ces sarcasmes qui défigurent les derniers volumes de son Lycée.

Enfin on ne peut nier que, dans les discussions littéraires, l'envie de faire prévaloir son opinion ne l'ait emporté quelquefois trop loin. C'est ainsi qu'il est opposé à Voltaire et à Fénélon, lorsqu'il défend le vers qui suit le *qu'il mourût* des Horaces.

On lui a reproché d'avoir parlé superficiellement des anciens, et surtout de s'être trop peu étendu sur les historiens grecs. Cette dernière omission est moins préjudiciable que beaucoup d'autres, dans un cours

destiné à former le goût en littérature. La Harpe a du moins analysé plus convenablement les historiens latins et surtout Tacite qu'il caractérise supérieurement.

A l'égard des poëtes anciens, il aurait pu parler moins succinctement de quelques auteurs d'un ordre inférieur ; mais je ne vois pas ce qu'on y eût gagné.

Il est à regretter davantage qu'en traitant d'Ovide il soit entré dans de trop longs détails sur son poëme immoral de *l'Art d'aimer*, et n'ait presque rien dit des *Métamorphoses*, ouvrage pour lequel Voltaire avait une si haute admiration qu'il le relisait de préférence à tous les autres poëmes de l'antiquité !

La Harpe s'étend un peu plus sur Virgile, mais cela ne suffit pas, attendu qu'on ne saurait examiner avec assez de soin, les beautés de style dont ce grand poëte nous offre des modèles en tout genre.

A l'égard d'Homère, on ne peut contester que depuis Quintilien personne ne l'ait mieux apprécié que La Harpe.

Avec quelle finesse de tact, avec quel enthousiasme ne nous fait-il pas admirer

la noblesse, la simplicité et la rapidité de la marche de l'*Iliade*, l'art des transitions, les beautés des épisodes, l'éloquence des discours, et enfin les ressources fécondes de l'auteur qui, après avoir paru épuiser toutes les richesses de l'imagination, s'élève tout à coup à une hauteur immense, toujours croissante jusqu'à la fin de ce poëme immortel!

En nous parlant ensuite de l'*Odyssée*, sur combien de fortes raisons ne se fonde-t-il pas, lorsqu'il place ce poëme bien au-dessous de l'*Iliade*, opinion qui s'accorde avec celle de Longin, qui regardait l'*Odyssée* comme l'ouvrage de la vieillesse d'un homme de génie.

Pour juger de la supériorité de La Harpe sur les auteurs français qui, avant lui, avaient publié des Cours de littérature, il suffit de jeter les yeux sur celui de Le Batteux, l'un des plus estimés à l'époque où La Harpe composa le sien : on y verra que Le Batteux trouve l'*Iliade* un poëme admirable, parce qu'Achille est un homme admirable par lui-même et par la protection du ciel; ce qui porte l'auteur à faire une

distinction entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel. Dans la première classe il range les armées, les villes, la morale et la politique; et dans l'autre, le ciel et les enfers, la religion et la philosophie; et, avec toutes ces catégories, la chose à laquelle Le Batteux songe le moins, c'est d'examiner l'ordonnance du poëme, et les ressorts qu'Homère a employés pour faire marcher l'action.

Marmontel, dans sa *Poétique*, ne juge pas mieux du chantre d'Achille.

Plus hardi que Le Batteux, il décide affirmativement que la division des dieux est froide et choquante, que celle des chefs ne fait qu'une situation, que la colère d'Achille devrait se manifester autrement que par l'absence de ce héros; et ici il est en contradiction avec le Tasse qui, en s'emparant de l'idée principale de l'*Iliade*, l'a fait servir de fondement à la fable du poëme le plus intéressant des temps modernes.

Enfin Marmontel ne voit dans le sublime poëme d'Homère qu'une suite de tableaux d'assauts et de batailles, *tableaux qui*, dit-il, *ne frappent point l'imagination, et dont tout l'intérêt ne va point jusqu'à l'âme.* Il

conclut qu'*il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en poésie, le plus ancien poëme connu, qu'il le serait de donner pour modèle en horlogerie la première machine à rouages et à ressorts.*

Au reste ce ne sont pas les seuls jugemens hasardés que l'on trouve dans la poétique de Marmontel.

Plus exposé que Le Batteux aux traits de l'envie, il eut des ennemis puissans qui ne lui pardonnèrent pas ses erreurs, et qui se hâtèrent de les combattre.

Si La Harpe a rendu plus de justice au prince des poëtes, il n'a pas jugé avec un tact moins délicat les grands tragiques de l'antiquité. Ses réflexions sur la différence du théâtre des anciens à celui des modernes, sont profondes. Il fait voir que Brumoy s'est trompé dans l'explication qu'il donne d'un des grands principes d'Aristote; et il faut convenir que dans l'art de faire ressortir les beautés et les défauts des tragiques anciens, il est bien supérieur à cet écrivain; mérite d'autant plus remarquable que Brumoy, dans ses examens du *Théâtre des Grecs* se montre doué de beaucoup de discernement.

Quant à la comédie des anciens, on retrouve encore dans La Harpe un homme versé dans la connaissance du théâtre ; et les rapprochemens qu'il fait entre les anciens et nos meilleurs comiques, donnent un nouveau degré d'intérêt à ses judicieuses remarques.

Si nous considérons ensuite les modernes, on ne peut que louer La Harpe dans le tableau piquant qu'il fait de l'enfance de notre littérature ; mais arrivé au siècle de Louis XIV, il parle trop succinctement de quelques poëtes du second ordre ; en effet, il s'occupe peu de Regnard, et ne dit presque rien de Dufresny et de Dancour. Du moins il rend justice complète à notre inimitable Molière.

Avec quelle délicatesse de goût il établit des rapprochemens entre ce grand comique et Racine, pour montrer que toutes les qualités éminentes du poëte tragique se retrouvent dans le poëte comique.

Et cet admirable Racine, qui mieux que La Harpe l'a su apprécier ? Tantôt il le compare aux anciens pour montrer sa supériorité sur eux, et constater les progrès de

l'art théâtral; tantôt il fait remarquer toute la perfection de la contexture de ses pièces, toute la magnificence de son style. Il montre ce grand poëte disposant à son gré de tous les mouvemens du cœur humain, et arrachant à Voltaire ce sublime aveu:

Non, je ne suis rien auprès de cet homme-là.

Voltaire n'est-il pas aussi l'objet de la vénération de La Harpe? Quelle connaissance parfaite de la scène ce dernier n'a-t-il pas déployée en analysant le théâtre du patriarche de Ferney?

Lisez son analyse de *Brutus*, vous verrez avec quelle profondeur il développe cette science des contre-poids, qui nous apprend comment on peut disposer des ressorts d'une pièce, en resserrer l'action, en précipiter le dénoûment, et soumettre au talent du poëte l'âme du spectateur attendrie et charmée.

Enfin les chefs-d'œuvre de Voltaire sont pour lui une source intarissable d'observations; et il n'est pas jusqu'aux pièces les plus faibles de ce poëte, dont son illustre disciple ne tire un parti avantageux, en nous indiquant les moyens de se déter-

miner sur le choix d'un sujet et de fonder l'intérêt.

La Harpe, en parlant du théâtre, était en quelque sorte dans son domaine ; mais a-t-il apprécié les autres genres avec moins de profondeur ? S'il nous entretient de Labruyère, dont il conseille la lecture aux poëtes comiques, ne se montre-t-il pas un excellent logicien en relevant les erreurs échappées à ce grand écrivain, dont il fait ressortir d'ailleurs le mérite, quand il s'agit de tracer des caractères et de créer des expressions nouvelles ?

Sérieux avec Labruyère, il devient naïf et enjoué avec La Fontaine et Marot.

Mais parle-t-il de Bossuet? comme on voit son imagination s'électriser! Quelle sagacité dans ses réflexions sur ce grand orateur ! Que son admiration est vraie et part d'une âme pénétrée des beautés de ce sublime auteur !

Avec quelle force entraînante ne dispose-t-il pas de tous nos sentimens, lorsqu'il peint ensuite Bossuet tout entier, dans le fameux exorde de l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre, et analyse les beautés maies-

tueuses, les images imposantes et la couleur religieuse de ce superbe morceau d'éloquence.

On ne doit donc pas s'étonner si le Cours de La Harpe a eu la plus grande influence sur les progrès de la littérature.

Il était rare autrefois de rencontrer hors de la capitale des auteurs dont le style eût de l'élégance; aujourd'hui, il suffit de lire nos ouvrages périodiques pour s'assurer que, dans la province, il existe beaucoup de gens de lettres qui écrivent avec un goût exercé. Peut-être est-il dans l'ordre des choses que cet état brillant de la littérature renferme les germes de sa décadence.

En effet, pour paraître original, on croit imiter les Racine et les Boileau, en recherchant des expressions hardies, des tournures bizarres, et surtout en prodiguant sans choix des épithètes vicieuses ou des alliances de mots qui n'ajoutent rien à l'expression, et au lieu d'introduire, comme ces grands poëtes, de nouveaux rapports dans le langage, on ne fait que le dénaturer.

On se croit encore autorisé par l'exemple de Delille, qui souvent s'est permis certaines

innovations dans le style ; mais il faut remarquer que les écrivains du siècle de Louis XIV, après avoir fixé notre langue poétique, avaient laissé une lacune à remplir dans le genre didactique.

C'est ce que Delille sentit en traduisant les *Géorgiques ;* et, par les difficultés qu'il surmonta, il reconnût la nature de son talent, et se fraya une route tout-à-fait nouvelle.

Il s'aperçut qu'il existait un grand nombre d'objets dépendans de nos relations les plus habituelles, et sur lesquels la poésie ne s'était point encore exercée.

Ce fut un champ aussi vaste que la nature qui s'ouvrit aux efforts de son génie, et qui fournit à ses pinceaux une grande variété de couleurs aussi fraîches que neuves ; on lui pardonna l'imperfection de ses plans en faveur des brillans morceaux que nous ne posséderions pas, si l'ordonnance de ses poëmes ne leur était quelquefois sacrifiée.

En parlant de notre littérature, il eût été difficile, messieurs, de ne pas nommer cet habile traducteur des *Géorgiques* que La

Harpe appelait notre Delille. Il est à regretter que, dans son *Cours de littérature*, on n'ait pu voir figurer ce poëte et quelques autres qui, comme lui, ont agrandi la gloire de ce siècle, et qui recommandent les noms suivans à la postérité : Ducis, Chénier, Legouvé, Luce de Lancival, Collin d'Harleville, Saint-Ange, Fontanes, Esmenard, Millevoye, Le Brun, Vigée, etc.

Quelques-uns de ces auteurs s'élèvent quelquefois à toute la hauteur du genre dans lequel ils ont écrit ; d'autres, par la perfection de leur style, méritent d'être placés immédiatement après les classiques.

Enfin, la partie dramatique nous offre des productions d'un mérite distingué, mais qui sont encore loin d'approcher de nos chefs-d'œuvre tragiques et comiques. Le nombre considérable de ces pièces et l'importance de la matière nous mettent dans la nécessité de faire de l'art dramatique l'une des grandes divisions de cet ouvrage ; nous y traiterons des poëtes qui se sont fait le plus remarquer depuis l'époque où La Harpe a publié son *Lycée*. Nous nous in-

terdirons seulement de parler des auteurs vivans.

Plusieurs de nos poëtes ayant emprunté de grandes beautés aux étrangers, nous leur comparerons, lorsque l'occasion s'en présentera, Shakspeare, Jonhson, Schiller, Métastase, Alfiéri, Sheridan et quelques autres poëtes dramatiques.

Il n'a peut-être manqué à ces hommes célèbres que de s'être formés à l'école des Corneille, des Racine et des Voltaire, pour les égaler. Mais comme le sublime de la passion est indépendant des règles de l'art, le génie de ces poëtes étrangers brille de temps en temps d'un grand éclat; il se manifeste aussi par des conceptions bizarres sur lesquelles il n'est pas inutile d'abaisser un regard, si l'on veut connaître entièrement l'homme qu'elles caractérisent.

Ces traits remarquables qu'on a rarement le courage de chercher dans une foule de scènes informes ou ennuyeuses, seront de vraies conquêtes pour nos jouissances littéraires; et, par leur variété, compenseront le désavantage que nous avons de ne pouvoir, comme La Harpe,

emprunter nos citations à des écrivains du premier ordre.

Dans la seconde partie de ce Cours, où nous aurons à nous occuper plus spécialement des qualités du style, nous comparerons souvent nos auteurs à d'autres poëtes français, et dans les traductions importantes que nous avons à examiner, nous ne négligerons pas de les rapprocher des originaux. Cela nous mettra dans le cas de nous étendre un peu sur quelques poëtes dont La Harpe a parlé trop succinctement, et particulièrement sur Virgile et Ovide.

Cependant lorsque nous ferons connaître les beautés ou les défauts habituels d'un auteur, nous éviterons de tomber dans ces critiques minutieuses qui rétrécissent les vues de l'esprit, et ne tendraient qu'à nous jeter dans la diffusion, en nous écartant de notre sujet.

Enfin nous aurons soin de rappeler les saines doctrines littéraires, qu'on ne doit pas regarder comme des règles de convention; mais qui, puisées dans l'observation de la nature, ne sont autre chose que les

rapports nécessaires que notre organisation nous fait contracter avec le monde intellectuel. Aussi, quand nous invoquerons le témoignage des grands maîtres de l'antiquité, nous ne prétendrons point nous faire une autorité de leurs noms, mais bien des principes immuables qu'ils ont seulement reconnus les premiers; et qui, sans leur concours, auraient sans doute trouvé tôt ou tard d'autres propagateurs.

Ce n'est pas que les anciens ne méritent un juste tribut de reconnaissance, et particulièrement Aristote qu'on doit moins juger par les choses fastidieuses qui surchargent sa rhétorique, que par les profondes observations qu'il y a consignées, et surtout par son excellente poétique dont le plus grand éloge est d'avoir servi de texte au discours du grand Corneille sur les trois unités.

Consacrant un ou plusieurs chapitres aux littérateurs les plus distingués, nous ne laisserons pas que de jeter un coup d'œil sur ceux qui, dans un rang moins élevé, se font remarquer par d'estimables talens.

Quant à cette multitude d'auteurs qui, sans avoir un caractère particulier, honorent

néanmoins l'époque où ils ont vécu, on ne peut porter sur eux que des vues générales qui appartiennent plus à une biographie ou à une histoire littéraire qu'à un ouvrage de la nature de celui-ci. C'est ainsi que Quintilien, après avoir dit un mot des plus grands écrivains de la Grèce et de Rome, nous a fait connaître des noms recommandables qui, sans lui, seraient ensevelis à jamais dans les ténèbres de l'antiquité.

COURS
DE
LITTÉRATURE.

PREMIÈRE PARTIE.
THEATRE.

DE LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE PREMIER.
Théâtre de Ducis.

SECTION PREMIÈRE.

OEdipe chez Admète. — Manière dont Racine avait traité le même sujet dans sa tragédie d'*Alceste.* — Comparaison de la pièce de Ducis à l'*Alceste* d'Euripide, et à l'*OEdipe à Colonne* de Sophocle.

En considérant les anciens dans l'art théâtral, nous remarquons que, s'ils manquent quelquefois au principe de l'unité d'action, la simplicité du sujet caractérise leurs tragédies. C'est par ce moyen

que l'intérêt se concentre sur un petit nombre de personnages, et prend une grande activité. Alors la complication des événemens n'enlève pas à l'auteur le temps de développer les passions et de toucher le cœur.

Mais cette extrême simplicité des pièces grecques, précisément parce qu'elle oblige le poëte à s'attacher davantage à la peinture des sentimens, réclame toute la force d'un talent supérieur.

Quelquefois même nos grands tragiques n'ont pas réussi à remplir convenablement le vide de la scène, et Voltaire nous en fournit la preuve dans les amours de Jocaste de son *Œdipe roi*. Il étoit encore plus difficile de faire passer sur notre scène l'*Œdipe à Colonne*, de Sophocle, pièce encore moins compliquée que l'*Œdipe roi*.

Voilà sans doute ce qui détermina Ducis à composer sa tragédie d'*Œdipe chez Admète*, à l'aide de l'*Alceste*, d'Euripide, encadrée dans l'*Œdipe à Colonne*.

Et cependant en réunissant même ces pièces, l'auteur avait un fonds stérile à exploiter. En effet, plusieurs moyens qui y sont employés lui étaient interdits : nos convenances théâtrales lui défendaient surtout de faire usage de ceux qui sont tirés de la *Mythologie*. Rien n'eût été plus ridicule que d'introduire sur la scène, comme Euripide, la Mort qui s'entretient avec Apollon, et réclame l'époux d'Alceste. Vainement Apollon lui représente qu'elle a tort de tant se hâter, et qu'elle

doit se contenter de saisir les personnes avancées en âge. La Mort lui répond qu'elle attache plus de gloire à frapper de jeunes victimes. « Mais, lui dit Apollon, celle qui touche au déclin des ans se loge quelquefois plus richement dans la tombe. » La Mort goûte peu cette raison et se moque du dieu des vers.

Nous n'aimerions pas davantage à voir Hercule qui, revenant des enfers, s'introduit chez Admète avec une femme voilée qu'il lui présente, et dans laquelle ce monarque reconnaît Alceste.

Si une pareille scène n'est tolérable qu'à l'Opéra, nous rendons d'ailleurs justice aux beautés de sentiment qu'elle renferme. C'est la partie brillante de la pièce d'Euripide.

Il nous touche vivement lorsqu'il nous montre cette malheureuse Alceste qui, prête à s'immoler pour son époux et couronnant de fleurs les autels de ses dieux, recommande à Vesta ses enfans chéris. Elle ne peut s'arracher aux lieux qui reçoivent ses derniers adieux. Elle les quitte, elle y revient encore ! Tout à coup elle rencontre les deux infortunés qu'elle doit rendre orphelins, ils s'attachent à ses vêtemens, ils les baignent de larmes; elle ne sait à qui donner la préférence, ils volent tour à tour dans ses bras. Elle est près d'expirer au milieu de leurs innocentes caresses.

Sur notre théâtre la mort d'Alceste eût été regardée comme un dénoûment, et le poëte se fût arrêté là, tandis qu'Euripide, profitant de la

grande impression que cette mort a produite, trouve les moyens de nous attendrir sur Admète, dans la scène du retour des funérailles. C'est un mérite d'autant plus grand qu'Admète, dans la pièce d'Euripide, est peu intéressant, et même nous indispose par les injures grossières dont il accable son vieux père qui, dit-il, a refusé de mourir pour Alceste, et qui est assez lâche pour n'avoir pas assuré à un fils une longue suite de prospérités, au prix du léger sacrifice de quelques jours qui lui restaient.

Il serait sans doute difficile d'atténuer le blâme que mérite une telle action, et je ne crois pas que le père Brumoy la justifie par des argumens bien péremptoires, lorsqu'il cite l'usage des Illinois, d'assommer les vieillards qui leur deviennent importuns.

Il faut en convenir, Admète ne joue pas un beau rôle dans la pièce grecque, et personne n'approuvera les étranges consolations qu'il donne à Alceste, lorsqu'il lui dit qu'il portera son deuil durant plus d'une année; qu'il renoncera aux plaisirs et aux festins; qu'il va charger un sculpteur habile de reproduire son image, aux pieds de laquelle il veut se prosterner mille fois par jour, en lui adressant les discours les plus tendres; enfin il ajoute qu'il voudrait ressembler à Orphée, pour l'arracher aux enfers, mais que comme il n'en a pas le pouvoir, il l'engage à l'attendre dans les Champs-Élysées.

Ces raisons, si peu consolantes pour une femme qui va mourir, ne sont pas justifiées par la bonhomie d'Admète, et il s'absoudra difficilement du reproche d'égoïsme.

On aimerait bien mieux qu'au lieu de racheter sa vie aux dépens de celle d'une épouse infortunée, il combattît ses résolutions, dût-il s'écrier comme Clytemnestre :

Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?

Cependant, sur ce dernier point, on aurait tort de condamner trop légèrement Euripide.

La croyance religieuse des Grecs ne leur permettait pas de résister à la volonté des dieux; et Alceste s'étant présentée pour accomplir la prédiction de l'oracle, Admète n'aurait pu lui sauver la vie, en sacrifiant même la sienne.

C'est le noble dévouement de cette femme vertueuse qui forme le principal trait de son caractère, l'un des plus touchans qu'on ait mis sur la scène.

La beauté de ce caractère étoit digne d'exercer le pinceau de Racine; et si ce grand peintre du cœur humain n'eût pas été contraint par les cabales de l'envie, d'abandonner à la fleur de l'âge la carrière dramatique, nous compterions peut-être une tragédie d'*Alceste*, au nombre de ses chefs-d'œuvre.

Ce qu'il y a de certain, c'est que plusieurs fois, en lisant une pièce nouvelle aux comédiens, il

leur annonça qu'une tragédie d'*Alceste* serait la première qu'il leur présenterait.

Suivant la manière dont ce grand poëte préparait ses effets, il supposait qu'Admète, ignorant la noble résolution d'Alceste, avait seulement été instruit qu'une femme généreuse devait se sacrifier pour lui.

Cela donnait lieu à l'auteur de graduer une foule de scènes intéressantes, et d'amener une superbe péripétie, au moment où Admète apprenait l'héroïque dévouement d'Alceste.

La littérature aura toujours à regretter que, peu de temps avant sa mort, Racine ait brûlé le manuscrit de cette tragédie. Ses amis lui en ont souvent entendu réciter des fragmens. Il ne nous en est resté que ces quatre vers :

Je vois déjà la rame et la barque fatale,
J'entends le vieux nocher sur la rive infernale.
Impatient, il crie : « On t'attend ici-bas ;
Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde pas. »

Ducis, en construisant sa fable, a, comme Racine, évité de faire paraître Alceste trop tôt instruite des volontés du ciel. On sait seulement que l'Oracle a menacé Admète de grands malheurs. C'est dans ces circonstances que se présente, devant ce monarque, Polynice, chassé du trône de Thèbes, par son frère Étéocle, et qui vient implorer un appui. Admète, sans conserver aucune dignité envers cet étranger, lui dévoile le secret de l'oracle.

Une confidence non moins déplacée est celle

que fait Alceste à son époux, lorsqu'elle lui raconte la mort de Pélias qu'il doit connaître aussi bien qu'elle.

Mais cela donne lieu à l'auteur de faire quelques descriptions où le talent du poëte peut briller.

Dans le second acte l'Oracle s'est fait entendre de nouveau, et a demandé la mort d'Admète. Alceste, qui n'est pas informée de cet événement, s'applaudit, auprès de son époux, d'avoir évité le danger qu'elle redoutait, lui parle de ses enfans, lui propose de les appeler auprès d'eux, et fait une peinture touchante de son bonheur.

Tout cela est parfaitement dans les convenances et tend à jeter de l'intérêt sur Alceste, dont l'amour maternel s'exprime ainsi :

Oui, je n'en doute pas,
Ton fils, ton fils un jour marchera sur tes pas.
Il a déjà ta grâce, il aura ton courage;
Déjà ses traits naissans m'ont offert ton image,
Et tandis que sans moi tu courais[1] aux autels,
Interroger du sort les décrets éternels,
Comme si ton péril eût accru mes tendresses,
Ma main lui prodiguait les plus douces caresses.
Mes regards de le voir ne pouvaient se lasser;
Dans ton fils, cher époux, je croyais t'embrasser;
Et s'il faut, sans détour, t'avouer mes alarmes,
J'ai même, en l'embrassant, répandu quelques larmes.
Tu pleures, cher Admète !

On retrouve dans ces vers toute la sensibilité de Racine. Cette exclamation, *tu pleures, cher Ad-*

[1] L'auteur aurait dû éviter cette cacophonie, tu courais *aux au*.

mète, nous rappelle, il est vrai, le fameux *Zaïre, vous pleurez;* mais il faut remarquer qu'il y a peut-être plus de ressemblance dans les mots que dans la situation.

On trouve encore des sentimens bien exprimés dans ces paroles d'Admète, qui ne sont pas empruntées d'Euripide, mais qui sortent un peu du sujet.

Eh! qui pourrait compter les bienfaits d'une mère?
A peine nous ouvrons les yeux à la lumière,
Que nous recevons d'elle, en respirant le jour,
Les premières leçons de tendresse et d'amour.
Son cœur est averti par nos premières larmes;
Nos premières douleurs éveillent ses alarmes.
Sous les plus douces lois, nous croissons près de vous [1],
Et c'est dès le berceau que vous régnez sur nous.

Après de si attendrissans tableaux on voit naître un nouvel intérêt par l'annonce de l'arrivée d'OEdipe.

Ce vieillard, suivi de sa fille Antigone, est produit sur la scène au troisième acte; et l'on peut dire que dès lors commence une nouvelle tragédie.

On est tellement disposé à plaindre cet infortuné vieillard, chassé du trône de Thèbes par ses indignes fils, et se trouvant comme isolé dans l'univers, avec sa fille Antigone; la tendresse filiale de cette jeune princesse est si bien peinte, qu'on

[1] Ce changement de temps est trop brusque.

oublie bientôt Alceste pour ne s'occuper que de ces deux personnages.

Cette scène a le grand avantage de n'avoir pas besoin d'être préparée : elle ferait de l'effet en quelque lieu qu'elle fût placée. Ce ne sont point là de ces combinaisons forcées qui amènent des situations, c'est un tableau dans lequel l'auteur a mis en action tout le système de la fatalité des anciens, et où, par conséquent, il a porté à un très-haut degré l'effet dramatique.

OEdipe est le héros dont le courage est vaincu en luttant contre la destinée. Antigone veut le consoler. *Je suis OEdipe*, s'écrie-t-il, et ces mots expriment toute l'horreur dont il est pénétré.

L'intérêt que nous inspirent ses malheurs s'accroît encore, lorsqu'en accusant d'ingratitude ses fils, il ajoute : *Je les aimais*.

Ces mots nous annoncent qu'il peut leur pardonner encore, et préparent les effets du dénoûment.

Sophocle a moins fait valoir le sentiment de l'amour paternel, mais, d'un autre côté, il a peint la piété filiale d'Antigone de manière à ne pouvoir être surpassé. Ducis, avec raison, n'a donc fait que traduire le discours touchant qu'Antigone adresse à son père, en lui rappelant les souffrances qu'elle a éprouvées depuis leur départ de Thèbes.

Mais l'auteur s'est entièrement abandonné à son génie, dans ce passage où OEdipe retrace avec les

plus fortes couleurs tous les crimes où l'ont entraîné la fatalité :

OEDIPE.

Indomptable pouvoir du sort qui me poursuit,
Dans quel horrible état mes forfaits m'ont réduit !

ANTIGONE.

Le ciel vous y forçait !

OEDIPE.

A mon esprit timide [1]
N'offrez plus, dieux vengeurs, les champs de la Phocide
Cachez-moi, par pitié, ce sentier douloureux,
Où j'ai percé les flancs d'un père malheureux ;
Cachez-moi cet autel où des sermens impies
Ont joint deux chastes cœurs [2] aux flambeaux des furies ;
Cet autel exécrable, où leurs serpens hideux [3]
Déjà de leurs replis nous enchaînaient tous deux,
Où Mégère debout, avec un ris funeste,
Sous les traits de l'hymen consacra notre inceste.

ANTIGONE.

Mon père !

OEDIPE.

O ma patrie ! et vous dieux outragés,
J'ai fait ce que j'ai pu, je vous ai tous vengés.
N'a-t-on pas vu ces mains, secondant ma colère,
Creuser ces yeux sanglans, en chasser la lumière ?

ANTIGONE.

Dieux !

OEDIPE.

J'ai rempli le monde et d'horreur et d'effroi,
Les peuples à mon nom s'arment tous contre moi.

---

[1] Épithète pour la rime, et qui rend le style lâche.

[2] Des cœurs, joints à des flambeaux, forment une métaphore qui n'est pas d'un excellent goût.

[3] Amphibologie.

ANTIGONE.

Hé! seigneur!

OEDIPE.

O Jocaste! ô mère malheureuse!
Que tu prévoyais bien ma destinée affreuse!
Et toi, berceau sanglant, où j'aurais dû périr,
Rocher du Cythéron, j'y reviens pour mourir.

ANTIGONE.

Hélas!

OEDIPE.

Es-tu content? j'ai massacré mon père,
J'ai profané l'hymen par l'hymen de ma mère;
Du fond de tes déserts je sortis vertueux;
J'y retourne assassin, proscrit, incestueux,
Traînant partout mes maux, mes forfaits, mes ténèbres,
Entends mes derniers vœux, entends mes cris funèbres.

ANTIGONE.

O ciel!

OEDIPE.

De mon tombeau je me vais emparer,
Voilà, voilà la pierre où je dois expirer.

ANTIGONE.

Quelle horreur!

OEDIPE.

Je ne veux, lorsque ma mort s'apprête,
Que l'abri d'un rocher pour y cacher ma tête.

ANTIGONE.

Mon père!

OEDIPE.

Tout s'élance à mon funeste nom.

ANTIGONE.

Mon père, écoutez-moi!

Cythéron! Cythéron!

ANTIGONE.

Dissipez vos terreurs, sortez de ce supplice,
Souffrez?...

OEDIPE, *dans le délire.*

Retire-toi, malheureux Polynice,
Viens-tu, dans ces déserts, par un forfait nouveau,
Pour m'en fermer l'accès, t'asseoir sur mon tombeau?
Viens-tu me disputer un repos que j'implore,
Et forcer ma vengeance à te maudire encore?

ANTIGONE.

C'est Antigone, hélas! qui vous embrasse ici!

Tout ce morceau est rempli de verve et de force dramatique; il y a beaucoup de sentiment dans le dernier vers; et celui-ci

De mon tombeau je me vais emparer!

n'est pas moins remarquable par l'énergie avec laquelle il exprime le désir d'OEdipe, de finir ses jours. On peut souhaiter la mort; mais regarder le tombeau comme un bien dont on a peur que la possession ne nous échappe, c'est le comble du désespoir et de l'égarement.

Ce mot de *tombeau* figure encore d'une manière heureuse, dans le morceau que nous avons cité, lorsqu'OEdipe s'écrie:

Viens-tu....
Pour m'en fermer l'accès, t'asseoir sur mon tombeau?

Ici la grandeur de l'image se trouve réunie à celle du sentiment.

Une scène dans laquelle Dryden se rapproche plus de Sophocle, et le surpasse même, est celle où

OEdipe et Antigone sont arrêtés par les habitans de la ville de Phère. La justesse du dialogue y est aussi remarquable que la rapidité des mouvemens dramatiques.

On partage l'effroi d'OEdipe et de sa fille, lorsqu'Antigone n'osant déclarer le nom d'une mère incestueuse, et ne pouvant cacher son émotion, fait reconnaître OEdipe. Celui-ci, prêt à être traîné en prison comme un assassin, est délivré des mains du peuple par la présence du roi.

Cette scène, dans Sophocle, est amenée naturellement; mais Ducis, pour l'adapter à son plan, s'est vu contraint de forcer la vraisemblance. En effet, le roi, malgré les craintes d'Alceste, ayant consenti à recevoir OEdipe, il n'est pas présumable que cet étranger qui est sous la protection de ce prince, soit livré aux insultes du peuple.

Comme on n'a plus de danger à craindre pour OEdipe, l'action languit jusqu'à la troisième scène du troisième acte, où l'intérêt change de nouveau pour se reporter sur Alceste.

Ici l'auteur perd tous les avantages qu'il aurait pu retirer de trois scènes qui étaient susceptibles de devenir intéressantes, si, étant mieux préparées, elles n'eussent pas été liées immédiatement les unes aux autres.

Dans la première, Alceste combat la résolution de son époux qui veut se dévouer à la mort; dans la seconde, cette reine, [illegible] instruite par l'Oracle qu'elle peut, en se sacrifiant, conserver les jours

d'Admète, se résout à mourir malgré lui; enfin, dans la troisième, OEdipe à son tour veut périr pour sauver les deux époux : on sent que, par cette conformité de moyens, la première scène affaiblit l'effet de la seconde, et que la seconde rend presque ridicule le dévouement d'*OEdipe* qui, dans la troisième, ressemble à une parodie.

Enfin, un nouvel intérêt s'établit dans la belle scène du cinquième acte, où Polynice, revenu de ses erreurs, implore la pitié de son père. Cette scène est imitée de Sophocle et, à part le début, me paraît bien supérieure à l'original.

Polynice, repoussé d'abord par son père, veut s'éloigner de lui; Antigone le retient en lui disant : *Demeure;* et dans ce seul mot elle peint tout ce qui se passe dans son âme. Habituée à lire dans les traits de son père, elle a entrevu les signes précurseurs du pardon de Polynice.

Dans Sophocle, Antigone est plus indifférente, et le discours de Polynice a bien moins de force que celui du héros de Ducis, dans lequel on trouve une chaleur entraînante, et une progression rapide de mouvemens.

Je n'entrerai point dans les détails de toutes les beautés renfermées dans cette scène intéressante de Ducis. Je me hâte d'arriver au passage où Polynice, frappé par la malédiction paternelle, après avoir épuisé tous les [illegible] oratoires que son désespoir pouvait lui suggérer pour obtenir son

pardon, tombe tout à coup aux pieds d'OEdipe, en s'écriant :

Mon père!

OEDIPE.

Hé bien!

POLYNICE.

Je meurs!

OEDIPE.

Est-ce toi, Polynice?

Ce retour est sublime. OEdipe est encore père, il se sent attendrir, et dit à Antigone :

Ah! soutiens ma colère,
Affermis-la plutôt.

Ces mots annoncent qu'il ne peut plus résister à Polynice, et Antigone achève de l'ébranler par cette simple réponse qui renferme un espèce de reproche tacite :

Seigneur, il est mon frère!

Alors OEdipe s'écrie :

Qu'entends-je? où suis-je?... O ciel! si c'était la vertu!
Je balance.... je doute.... Ingrat, te repens-tu?
Ne me trompes-tu pas? puis-je te croire encore?

Que cette exclamation : *Ingrat, te repens-tu*, a de force! On sent que ce mot est celui du pardon, qui, malgré lui, vient d'être prononcé dans le fond de son cœur.

C'est ici le maximum d'effet de cette belle scène.

Par conséquent il eût été à désirer que l'auteur en eût précipité davantage la fin.

Il est vrai qu'il nous présente encore quelques détails intéressans, surtout au moment où OEdipe, sentant qu'il va mourir, recommande à Polynice sa chère Antigone.

Quant à Sophocle, il ne fait point accorder de pardon à Polynice. Par-là, il s'ôte les moyens de porter, comme Ducis, le pathétique au plus haut degré.

OEdipe, en restant inflexible, ne présente pas un caractère plus énergique : ce n'est point une faiblesse que de pardonner à un fils ; et, comme le dit Ducis dans cette même scène,

Croit-on qu'à pardonner un père ait tant de peine ?

Quant à la manière dont Sophocle a terminé cette scène, on est surpris qu'après les malédictions d'OEdipe, et tout ce que Polynice a dit pour le fléchir, ce jeune prince n'éprouve aucun remords, et oublie entièrement son père, pour ne s'occuper que des apprêts de son départ, et de l'armée qu'il doit commander. Ce n'est pas ce qu'on attendait d'un poëte tel que Sophocle, qui sait ordinairement si bien rendre la nature.

Dans la pièce de Ducis on remarque le défaut contraire. Polynice, quoiqu'ayant fléchi le courroux de son père qui veut le recommander Antigone, éprouve de tels remords, qu'il demande à

mourir à la place d'Alceste. Le grand-prêtre rejette son offrande en lui disant :

Ton père est apaisé, les dieux ne le sont pas.

Alors Alceste veut se présenter pour victime dans le temple des Euménides ; mais OEdipe survient et tombe foudroyé aux pieds des autels de ces déesses.

Cette pièce étincelle de beautés d'un ordre supérieur, renferme des défauts marquans dans sa contexture, et n'est pas à l'abri de tout reproche pour le style, que l'auteur a cependant beaucoup plus soigné que dans d'autres tragédies.

C'était sans doute une idée ingénieuse que de lier entre elles les deux pièces anciennes, par la simple supposition qu'OEdipe se dévoue à la mort pour sauver Alceste ; mais on a vu que cela entraînait l'inconvénient d'établir deux intérêts. D'un autre côté, il n'y avoit pas moyen de concentrer ces intérêts en un seul. En effet, pour qu'ils pussent coïncider, il faudrait rendre OEdipe plus occupé de la famille d'Alceste que de la sienne. Or, ce serait ôter à ce personnage sa physionomie historique pour en faire un roi qui ne conserverait d'OEdipe que le nom.

Cette pièce, renfermant une duplicité d'intérêts offre peu de liaison dans ses diverses parties. Ce défaut, fréquent à Corneille, peut expliquer ce qu'entendait Thomas, lorsqu'il disait que cet auteur ne savait composer que des scènes.

Mais parmi celles qui constituent cette tragédie, on en distingue deux ou trois imitées de Sophocle, qui sont d'un effet admirable. Aussi la comtesse d'Houdetot disait-elle, en sortant d'une représentation d'*OEdipe chez Admète* : « J'ai vu, dans cette pièce deux tragédies ; j'aime beaucoup l'une et fort peu l'autre. »

SECTION DEUXIÈME.

Roméo et Juliette. — Analyse de la pièce de Shakspeare, connue sous le même nom, et rapprochemens que présentent ces deux ouvrages.

A l'époque des guerres civiles qui désolèrent si long-temps Vérone, et qui partagèrent cette ville entre les factions des Montaigus et des Capulets, un événement déplorable se fait remarquer : c'est la fin tragique de Roméo et de Juliette, derniers rejetons de ces familles rivales, et victimes de leurs inimitiés.

Cette horrible catastrophe présentait aux poëtes dramatiques un sujet éminemment théâtral. Shakspeare et Lope de Véga s'en sont emparés, et, long-temps après eux, Ducis en a enrichi la scène française.

Ce qui forme la balance dramatique de sa tragédie, ce sont les amours de Roméo et de Juliette, combattus par la haine qui divise leurs parens. Shakspeare a su donner la même force aux deux

contrepoids, et par là soutenir l'intérêt de son sujet, quoiqu'en le traitant d'une manière romanesque.

Ducis, entraîné par quelques conceptions dramatiques, n'a point su conserver entre ses mains un juste équilibre théâtral, et nous verrons que de cette cause dérivent les beautés et les défauts de sa pièce.

Il suppose que Montaigu, s'étant exilé de Vérone, y a laissé un fils dans l'âge le plus tendre. Cet enfant est Roméo, qui, inconnu à Capulet, a été adopté par ce vieillard, et élevé auprès de sa fille Juliette, sous le nom de Dolvédo.

La plus vive passion ne tarde pas à naître entre ces deux jeunes gens; et bientôt elle est mise à une rude épreuve, lorsque Capulet annonce à sa fille que sa main est promise au comte Pâris.

Une pareille communication, faite en présence de Roméo, surprendra peut-être encore moins que la bonhomie de Capulet, qui charge ce jeune homme de faire agréer sa proposition à Juliette.

Du moins cela motive la sortie de Capulet, et, comme Roméo et Juliette ne peuvent que gémir ensemble du coup qui leur est porté, l'auteur, pour les arracher à cette situation passive, établit entre eux une opposition de volontés, en faisant consentir Juliette à épouser le comte Pâris. L'amour de Roméo trouve alors le moyen de se déve-

lopper; mais cela répand de la froideur sur tout le reste du rôle de Juliette.

Shakspeare ne suppose point, comme Ducis, que les amans se connaissent dès leur plus tendre jeunesse; et, par là, il se réserve l'avantage de pouvoir peindre avec énergie tous les effets d'un premier aveu, dans l'entrevue un peu romanesque où Roméo, au milieu de la solitude de la nuit, surprend Juliette dans un jardin, et lui arrache son secret.

Ducis, en supposant que Roméo a été élevé auprès de Juliette, cherche à motiver davantage leur amour; mais le poëte, en rejetant ainsi dans le passé tout ce qui tient aux progrès de cette passion, se place dans une position moins favorable à la scène. En effet, Roméo et Juliette, n'ayant rien de nouveau à s'apprendre sur leur amour, sont moins à portée de le manifester; tandis que, dans Shakspeare, les combats de Juliette entre la passion et le devoir, et les divers sentimens qu'éprouve Roméo par ses aveux, mettent ces personnages dans une situation bien plus dramatique.

Ducis se voyant donc forcé de s'écarter du plan que lui avait tracé Shakspeare, trouve d'autres effets dans la peinture du sentiment de la vengeance.

Dès le commencement de la pièce on annonce l'arrivée d'un vieillard malheureux. Ce vieillard est Montaigu. Conduit, dans le second acte, de-

vant le duc de Vérone, il apprend que ce prince l'a fait appeler dans son palais pour le réconcilier avec les Capulets.

Les Capulets! s'écrie Montaigu, en reculant d'horreur; et toute sa haine s'est manifestée par cette exclamation. Le duc lui demande si dans sa suite il ne reconnaîtrait pas un Capulet. Montaigu montrant Capulet, s'écrie :

C'est lui, voilà l'objet que ma haine a nommé.

Rien n'est plus théâtral que la reconnaissance de ces deux chefs de faction, qui ne peuvent même retenir les transports de leur haine, en présence du souverain qui veut les réconcilier.

Cette scène a quelque rapport à celle d'*Atrée* et de *Thyeste*, dans laquelle se trouve ce vers si expressif :

Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.

Crébillon nous montre d'un côté une victime, et de l'autre un monstre de cruauté. Dans Ducis, les deux personnages ont des physionomies moins différentes. Ce sont deux chefs de faction sur lesquels reposent tous les intérêts qui vont se décider dans un moment. La sombre misanthropie de Montaigu qui, durant quarante ans, s'est réfugié sur les Apennins pour être séparé de la race des hommes, est peinte avec un pinceau vigoureux. Ces mots : *Arrête et romps cet entretien*, qu'il répond à Ferdinand, lorsque ce prince lui parle de ses enfans, sont d'une grande expression. Ferdi-

nand insiste, et Montaigu ne lui réplique que par ces mots arrachés au désespoir :

« Il ne leur manque rien.

Ce trait est admirable.

Cette scène fait totalement oublier Roméo et Juliette ; au moins devrait-elle contribuer à donner plus de mouvement à l'action. C'est ce que l'on ne voit point : Montaigu, fugitif et dénué de toutes ressources, ne paraît pas, jusqu'à présent, devoir opposer un grand obstacle à leur amour.

D'un autre côté, l'auteur, pour établir un contraste, représente Capulet comme un homme faible et peu éloigné d'une réconciliation. On ne s'aperçoit pas même qu'il prenne un grand intérêt à ce comte Pâris qu'il a proposé pour époux à sa fille, et dont il n'est plus question dans tout le reste de la pièce.

L'auteur n'a donc pas disposé les ressorts de son intrigue d'une manière propre à en resserrer fortement le nœud.

Il me semble qu'il aurait dû, comme Shakspeare, donner toute la force du caractère de Montaigu à Capulet, pour opposer un plus grand contrepoids aux amours de Roméo et de Juliette. Ces amours sont si froids, que ces deux personnages sont, durant deux scènes, en présence l'un de l'autre sans que Roméo adresse une seule parole à Juliette.

Un nouvel intérêt remplace bientôt celui de leurs amours.

Montaigu, par des discours qui ont offensé le duc de Vérone, s'étant fait renfermer dans une tour, Roméo veut le mettre en liberté; et l'on apprend que ce jeune guerrier ayant voulu le défendre contre Thébaldo, frère de Juliette, a tué ce dernier.

Thébaldo, dans la pièce anglaise, n'est qu'un parent de Capulet. L'idée de Ducis vaut mieux, mais le seul parti qu'il en ait tiré, c'est la belle situation du troisième acte, où Juliette reconnaît Roméo pour le meurtrier de son frère. On désirerait seulement que ses soupçons fussent plus motivés, et que, lorsqu'elle, aperçoit le trouble de Roméo prêt à se retirer, et s'écrie : *Si c'étoit Roméo!* un pareil mouvement fût mieux préparé. Ici, l'auteur tombe dans la scène du Cid et de Chimène, sans en avoir l'effet. Ce devoir impérieux qui, combattu par l'amour, force Chimène de poursuivre dans Rodrigue le meurtrier de son père, est un ressort bien plus dramatique que les craintes de Juliette qui oublie tout pour son amant, et à qui elle dit :

Va, mets les flots des mers, mets le monde entre nous.

Cependant elle ne laisse pas que de nous intéresser, parce que son rôle a de la passion. On aime surtout le sentiment exprimé dans ce vers :

Je t'accorde ta grâce, accorde-moi ta vie!

La scène suivante est encore une imitation du

Cid. Capulet demande à son fils adoptif de le venger, et contre qui! contre un père; ce qui porte successivement Roméo à se déclarer l'amant de Juliette, et le fils de Montaigu. Cela donne du mouvement à la scène; mais le silence du Cid fait ressortir de plus grands caractères, tandis que Capulet tirant l'épée pour tuer Roméo, joue un rôle qui tombe presque dans la charge.

C'est particulièrement au quatrième acte que l'auteur s'est surpassé dans la scène fortement tragique entre Roméo et Montaigu. Ce vieillard, qui est peint avec le coloris le plus sombre, imprime déjà la terreur dans l'âme, lorsqu'il prononce ces mots : *Es-tu mon fils?* et qu'il annonce à Roméo qu'il va lui révéler un secret important. Son ton laconique ajoute encore quelque chose de terrible à son air mystérieux :

Tu voulais être instruit du destin de tes frères,
Ils ne sont plus!

C'est alors qu'il lui apprend qu'accusé d'un complot, il fut jeté avec eux dans une horrible tour :

— Avec vos enfans?.... — Oui, prête l'oreille au reste.

Ces derniers mots ont quelque chose de sinistre et annoncent supérieurement cet épouvantable récit :

Déjà, depuis trois jours, dans mon cachot funeste,
Je sentais dans mon sein s'amasser la terreur,

Quand d'un songe effrayant la prophétique horreur
Offrit à mes esprits la plus fatale image :
Je m'éveillai tremblant, plein d'un affreux présage.
Je cherchais dans moi-même, immobile et glacé,
Quel était ce malheur par mon songe annoncé :
Mes fils dormaient; j'y cours; leurs gestes, leurs visages,
Sur mon sort tout à coup éclairant mes présages,
De la faim, sur leur lit, exprimaient les douleurs ;
Ils s'écriaient : « Mon père, » et répandaient des pleurs.
Nous nous levons, on vient : nous attendions d'avance
L'aliment qu'on accorde à la simple existence.
Chacun se tait, j'écoute, et j'entends de la tour
La porte en mur épais se changer sans retour.
Je fixai mes enfans, sans paroles, sans larmes ;
J'étais mort.... Ils pleuraient.... Je cachais mes alarmes ;
Mais lorsqu'enfin (soleil devais-tu te montrer?)
Dans eux tous à la fois je me vis expirer,
Je dévorai ces mains. Renaud me dit : « Mon père,
« Vis, tu nous vengeras. » Raymond, Dolcé, Sévère,
M'offrirent à genoux leur sang pour me nourrir,
Et chacun d'eux ensuite acheva de mourir.

Dans ce tableau déchirant, emprunté du Dante, Montaigu a peint le crime, et sa vengeance désigne pour l'expier le fils du barbare qui l'a commis, et sa fille Juliette. Roméo, reculant d'horreur, demande ce qu'ils ont fait, et aussitôt le féroce Montaigu s'écrie :

Grand dieu! ce qu'ils ont fait, perfide!
Et c'est là ta réponse au transport qui me guide!
Du bourreau de mes fils j'y vois le sang affreux,
Et c'est ton lâche cœur qui s'attendrit pour eux!

On ne dit pas *fixer* pour regarder *fixement*, c'est une faute de langue dans laquelle l'auteur tombe encore dans les premiers vers que nous avons cités.

Ce qu'ils ont fait! demande aux tigres en furie,
Lorsqu'un dard, dans leurs flancs, accroît leur barbarie,
S'ils sauraient inventer ces monstrueux tourmens
De faire aux yeux d'un père expirer ses enfans.
Ce qu'ils ont fait! Demande à tes malheureux frères,
Quand la faim, par degrés, éteignait leurs paupières,
Dans ce cachot de mort, s'ils ont dû soupçonner
Qu'un jour aux Capulets je pourrais pardonner?
Ce qu'ils ont fait! dis, traître, et quels étaient leurs crimes
Quand, fixant à mes pieds de si chères victimes,
Je les vis, tout en pleurs, pour moi seul s'attendrir,
Et m'offrant à genoux, leur sang pour me nourrir?
Ce qu'ils ont fait! barbare! ah! le ciel en colère,
M'a privé du seul bien qui flattait ma misère;
C'eût été sur un monstre, au gré de mes désirs,
D'assouvir ma vengeance en comptant ses soupirs;
D'observer ses douleurs, de suivre à cet indice,
La lenteur du trépas et l'horreur du supplice;
Le cruel, chez les morts, tranquille et sans effroi,
S'est au sein des tombeaux retranché contre moi.

Ce dernier vers est d'autant plus fort d'expression que l'idée en est vraie. La répétition de ces mots: *Ce qu'ils ont fait*, est d'un effet admirable; et il y a dans tout ce morceau une progression de mouvemens, une teinte sombre et une vigueur de pinceau, dignes de Crébillon.

C'est encore avec de très-fortes couleurs que Montaigu nous fait le tableau de sa vie errante au milieu des Apennins, livré à toutes les horreurs de l'indigence; mais le plus cruel de ses tourmens est le souvenir de ses malheureux enfans qu'il appelle sans cesse au milieu du silence de la nature; et qui, dans les accès de son affreux délire, viennent quelquefois se présenter à ses

yeux. Le poëte, par une conception tout-à-fait dramatique, reporte à l'instant même les regards de l'infortuné sur ces lugubres objets.

ROMÉO.

Mon père, écartez ces images.

MONTAIGU.

Grand Dieu! pour un moment suspendez mes douleurs.
Voyez ces cheveux blancs, daignez tarir mes pleurs.

ROMÉO.

O ciel!

MONTAIGU.

Il en est temps, souffrez que je succombe...
Pour revoir mes enfans, plongez-moi dans la tombe.
Je sens que je chancelle.....

ROMÉO.

Ah! souffrez que mes bras....

MONTAIGU.

N'avancez pas, cruel, ou vengez leur trépas.

ROMÉO.

Eh! seigneur!

MONTAIGU.

Mes enfans!

ROMÉO.

Dans votre horreur funeste,
Songez que....

MONTAIGU.

Mes enfans!

ROMÉO.

Songez que je vous reste.

MONTAIGU

Mes enfans!.... Où sont-ils?

Ces mots que cet infortuné vieillard répète trois fois, dans son délire, avec l'accent du désespoir, sont un trait digne des plus grands maîtres.

Dans un autre endroit de cette scène, on trouve encore un mot bien expressif de Montaigu, lorsqu'en parlant de celui qui a fait périr ses fils, il s'écrie :

Il n'avait point d'enfans.

Jusqu'à présent nous avons vu que ce personnage jouait le principal rôle dans la pièce. Cependant, quelque belles que puissent être les scènes où paraît Montaigu, il est presque inutile à l'action. L'auteur, dans la vue de ménager l'effet de la dernière scène dont nous venons de parler, évite de le rapprocher de son fils. Juliette, dès le premier acte, recommande même à Roméo de ne point se faire reconnaître de son père ; mais elle n'est pas un modèle de discrétion ; car, sans nécessité, et sans y être provoquée par sa confidente, elle se hâte de lui dévoiler le secret de la naissance de Roméo, sans doute pour que le spectateur en soit instruit. On doit mieux préparer une exposition.

Peut-être trouvera-t-on que, puisque Montaigu a été exilé si long-temps de Vérone, il aurait fallu expliquer pourquoi maintenant il est libre d'y rentrer, et quel motif l'y ramène. Il convenait aussi de faire connaître par quel événement son fils Roméo est tombé entre les mains de Ca-

pulet, sans que ce dernier ait pu apprendre quels étaient ses parens.

Enfin l'une des premières choses que devrait faire Montaigu, en revenant à Vérone, serait de s'informer de ce qu'est devenu Roméo, qu'il ne reconnaît que derrière la scène dans l'intervalle du second au troisième acte.

Mais là où les invraisemblances se multiplient, c'est dans le cinquième acte.

On y voit d'abord Juliette qui, instruite de la réconciliation projetée, a des doutes sur la sincérité de Montaigu, quoique cependant elle ignore ses motifs de vengeance; mais c'est un pressentiment qui a tant de force, que, pour mettre fin à ses appréhensions, il lui vient dans l'idée de s'empoisonner; par là elle calmera la fureur de Montaigu, qui, voyant la famille des Capulets éteinte, n'aura pas la cruauté de faire périr un vieillard pleurant la mort de sa fille. C'est au moment où elle fait ce beau raisonnement que Roméo se présente à ses yeux, et veut mourir avec elle, en se flattant d'avoir désarmé le courroux de Montaigu.

Dans ces entrefaites une suivante apporte un billet qu'on a intercepté; et qui contient un ordre donné par Montaigu à ses amis, de faire périr Capulet et sa fille, et d'épargner Roméo.

Il me semble que le premier mouvement de Juliette serait d'avertir son père du danger qu'il court, et dont il ne sera pas délivré si elle meurt; mais c'est une résolution prise, et Roméo, qui

pourrait également prévenir les projets de Montaigu, et sauver son amante et Capulet, ne cherche pas même à la détourner de son affreux dessein. Il veut mourir avec elle pour punir Montaigu.

Juliette fait un long discours qu'elle termine en prenant pour témoins de son hyménée les tombeaux de ses ancêtres; et, se saisissant de la coupe fatale, les germes destructeurs de la mort sont reçus dans son sein. Elle expire, et Roméo se tue auprès d'elle.

Surviennent ensuite Montaigu et Capulet, qui reconnaissent trop tard les funestes effets de leurs divisions.

Lorsque les invraisemblances sont portées à ce point, toute l'illusion de la scène est détruite; et je crois que la froideur de ce dénoûment doit être plus attribuée à cette raison qu'à celle qu'on pourrait tirer du grand effet du quatrième acte.

Le dénoûment de Shakspeare, avec toutes les circonstances romanesques que Garrik y a ajoutées, me paraît encore préférable. Le pathétique est porté fort loin dans cette scène où Roméo, voulant rendre le dernier soupir sur le tombeau de Juliette, s'aperçoit qu'elle respire encore, et meurt lui-même dans ses bras, victime des effets d'un breuvage empoisonné.

En résumé Ducis, dans sa tragédie de *Roméo et Juliette*, nous présente des scènes extrêmement pathétiques, et des traits d'une grande force, mais un style négligé et un plan mal combiné. Les beautés

supérieures de cette pièce contribuent même à en faire ressortir les défauts. C'est ce qui faisait dire à La Harpe, sans doute avec trop d'aigreur. *Il est heureux que cet homme n'ait pas le sens commun, il nous écraserait tous.*

SECTION TROISIÈME.

Othello. — Manières différentes dont Shakspeare et Ducis ont traité ce sujet: — Comparaison de ces auteurs à Voltaire, dans *Zaïre*.

Othello est la plus régulière des tragédies de Shakspeare. L'action y marche avec rapidité et n'est point surchargée, comme dans ses autres pièces, d'une foule d'épisodes qui la ralentissent. La passion en est le mobile, et c'est la plus terrible de toutes : la jalousie, dont Voltaire a tiré de si grands effets dans *Zaïre*. On a prétendu que cette tragédie n'était que celle d'*Othello* sous un autre titre. Nous verrons que, quoique le fond du sujet soit le même dans les deux pièces, Voltaire n'est imitateur de Shakspeare, que comme Corneille l'est de Guillen de Castro, c'est-à-dire, en le surpassant.

Cela est mis en évidence dans la manière dont il a modifié l'idée fondamentale de la pièce anglaise. Othello est un maure vénitien qui, trompé par un ami perfide, poignarde sa maîtresse, qu'il croit infidèle.

Voltaire, pour éviter de mettre continuellement

en scène le personnage odieux de Jago, fait naître la jalousie d'Orosmane du seul concours des circonstances.

Ducis, sentant également la difficulté, a cru qu'en ne démasquant le traître qu'à la fin de la pièce, cela le rendrait le premier mobile de l'action, sans indisposer le spectateur. Cette idée était juste, mais nous verrons qu'en l'adoptant, il s'est vu contraint de s'écarter du plan de Shakspeare; et que, sous le rapport de l'intrigue, il s'est placé autant au-dessous de lui, que Voltaire s'est mis au-dessus.

Shakspeare commence sa pièce par une scène burlesque dans laquelle le sénateur vénitien Brabantio apprend que le maure Othello, général des armées de la république, a enlevé sa fille Desdemona; Brabantio furieux se rend au sénat pour y accuser Othello, qui vient d'être chargé de combattre la flotte ottomane. Voilà donc deux grands intérêts en opposition : Othello est un héros auquel on a confié les destinées de l'état. Sera-t-il traité en criminel, ou le sénat, s'il lui fait grâce, sapera-t-il, dans ses fondemens, la morale publique, le plus ferme appui d'un gouvernement, et compromettra-t-il l'autorité dont il est si jaloux, s'il laisse outrager impunément l'un de ses membres les plus distingués ?

Cette scène est imposante et théâtrale. On y voit le malheureux Brabantio, accablé par l'âge, et la douleur empreinte sur le front, demander ven-

geance. Un cri unanime s'élève contre le ravisseur, et le dévoue à toute la sévérité des lois. Alors Brabantio désigne le coupable qui est devant ses yeux. Au nom du Maure les sénateurs étonnés frémissent, et demandent à l'accusé quelle réponse il peut opposer à la demande de Brabantio. Othello avoue qu'il a enlevé Desdemona, et en est devenu l'époux. Élevé dans les camps et ne connaissant que le métier des armes, il ignore, leur dit-il, l'art de donner une force persuasive à ses discours. Il va simplement exposer les faits qui ont précédé l'enlèvement. C'est alors qu'il commence le récit de ses amours, morceau touchant par la naïveté et le sentiment, et qui prouve que Shakspeare possédait une profonde connaissance du cœur humain.

Ce récit, comme on s'en doute bien, ne désarme point la colère du vieux sénateur, qui est fort surpris d'entendre sa fille confirmer elle-même ce que vient de raconter Othello. Elle le reconnaît pour son époux, et le sénat lui laisse la liberté de le suivre dans l'île de Chypre, où il va combattre les Ottomans. C'est alors que Brabantio prononce ces paroles terribles : « Maure, prends-garde à » toi : celle qui a trompé son père, peut bien te » tromper à ton tour. »

Cette menace est un trait qui soutient l'intérêt malgré la duplicité d'action, parce que ces paroles inspirent des craintes secrètes sur le sort de Desdemona, et nous préparent à recevoir les im-

pressions que le poëte produira lorsqu'il nous fera passer à une seconde action entièrement basée sur la jalousie d'Othello.

Le premier mobile de cette nouvelle action est Jago, officier d'Othello, qui, animé contre lui par un secret ressentiment, cherche l'occasion de se venger. Elle ne tarde pas d'arriver. Cassio, lieutenant d'Othello, vient d'être destitué par lui pour avoir, dans un état d'ivresse, fait insulte à des Cypriotes. Cet officier, par les conseils de Jago, prie Desdemona de solliciter sa grâce auprès de son époux; et au moment où il est encore auprès d'elle, le perfide Jago les fait remarquer tous deux à Othello. *Voilà une chose qui me déplaît*, dit-il à voix basse; et ces mots, entendus par Othello, auront bientôt leur effet. Desdemona aborde son époux, obtient la grâce de Cassio; et lorsqu'elle se retire, Othello s'écrie : « Femme adorée, fem-» me excellente! Ah! pour cesser de t'idolâtrer, » il faudrait que dans mon âme régnât un affreux » chaos. »

Cette réflexion est un indice de la jalousie dont Othello commence à ressentir les atteintes. Jusqu'à présent il s'est livré aux charmes de l'amour; mais dès que ses regards s'arrêtent sur l'idée que Desdemona pourrait être infidèle, cette idée, quelqu'absurde qu'elle lui paraisse, décèle déjà la jalousie qui s'empare de lui.

Les symptômes de cette passion se manifestent plus promptement dans Orosmane. Ce jeune

soudan, ne pouvant reconnaître le frère de Zaïre dans un Français qui vient lui offrir la rançon de dix prisonniers, laisse éclater ainsi ses soupçons jaloux :

Corasmin, que veut donc cet esclave infidèle ?
Il soupirait, ses yeux se sont tournés vers elle ;
Les as-tu remarqués?

Ce même mouvement se rencontre dans Shakspeare ; mais avec une couleur plus sombre. C'est ce que Ducis a très-bien rendu par ces mots : *Quel est-il?* qu'il adresse à son confident. Ce confident, comme nous en avons fait l'observation, joue un rôle plus actif dans la pièce de Shakspeare que dans celle de Voltaire. Il commence par provoquer la curiosité d'Othello en lui demandant si jamais Cassio a eu connaissance des circonstances particulières de sa vie? Othello veut pénétrer le motif de cette question : Jago refuse de s'expliquer en alléguant qu'il est dominé par des idées noires. Othello soupire, et c'est déjà un premier succès. Le perfide, continuant à user d'artifice, l'exhorte à vivre plutôt heureux et trompé que d'éprouver le tourment infernal de la jalousie.

Othello lui répond qu'il sait estimer les femmes et qu'il ne se rendrait qu'à une preuve irrécusable. Alors Jago entrevoit qu'il faut l'attaquer par les sentimens. Il commence donc par le prévenir contre les intrigues des Vénitiennes, et lui rappelle ensuite ces mots foudroyans : *Elle a*

trompé son père. Il lui peint ce malheureux vieillard abandonné à tout ce que la douleur a de plus déchirant, sans que rien ait pu émouvoir le cœur de fer de Desdemona. C'est ainsi que le traître commence à répandre adroitement de sinistres préventions dans l'esprit d'Othello : *Tu frémis*, lui dit-il :

OTHELLO.

Qui? moi! je suis tranquille !

Cette réponse, que l'auteur français s'est appropriée, faisait frémir tout l'auditoire, lorsque Garrick, la pâleur sur le front, la prononçait. Ces mots sont une explosion terrible qui annonce tous les progrès que la jalousie a déjà faits dans le cœur d'Othello.

Voltaire emprunte cette situation à Shakspeare, lorsqu'Orosmane s'écrie :

Je ne suis point jaloux! si je l'étais jamais....

Ce mouvement dramatique est d'autant plus admirable, qu'il fait présager tous les orages de la passion.

On peut remarquer, dans Shakspeare, comme tous les sentimens d'Othello sont bien développés. Il ne répond que par monosyllabes à son confident, mais il ne perd aucune de ses paroles; et le peu de mots qui lui échappent annoncent déjà à quel point la jalousie le tyrannise.

Enfin, il a besoin de se soulager, et à peine est-il seul qu'il se livre à tous les transports de la rage. C'en est fait, Desdemona est perdue sans

retour; sa trahison est avérée, il la hait; il maudit son fatal hyménée. Soudain elle s'offre à ses yeux. Sa tranquillité et son air ingénu contrastent avec l'état d'agitation où il se trouve. Il s'en aperçoit lui-même. « Si elle me trahit le ciel est donc le complice de son crime? » Et, au milieu de tous les mouvemens qui se succèdent dans son cœur, il ne peut prononcer que ces mots à demi voix : *J'ai tort, madame.* J'avoue que pour l'effet qu'ils produisent sur Desdemona, ils forment une situation, mais il n'est pas moins vrai que Voltaire a tiré un plus grand parti de cette scène. D'abord il écarte d'Orosmane tout ce que le sentiment de la jalousie peut jeter d'odieux sur ce personnage, en le plaçant dans des circonstances où tous les torts sont, à ses yeux, du côté de Zaïre, sans qu'ils le soient aux yeux du spectateur. La liberté de Lusignan, qu'elle a demandée, son entrevue avec le prisonnier chrétien, le refus de suivre Orosmane aux autels, tout l'accuse de trahison; et si, dans son erreur, on plaint Orosmane, on plaint encore davantage la malheureuse Zaïre.

Dans la pièce de Shakspeare les deux personnages principaux sont bien loin d'inspirer autant d'intérêt. Desdemona n'est pas, comme Zaïre, dans un combat perpétuel entre l'amour, et toutes les forces réunies de la religion, de l'honneur et de l'amour filial. Son sort est décidé, ce qui suffirait pour jeter de la froideur sur son rôle.

Quant à Othello, il nous intéresse moins qu'Orosmane, parce que Shakspeare n'a pas pris autant de soin que Voltaire de faire ressortir la noblesse de ses sentimens. Othello, dès les premiers transports de sa jalousie, la découvre à Desdemona. L'impétuosité de cette passion justifie sans doute l'auteur anglais; mais Voltaire, plus habile à ménager ses effets, et ne voulant d'ailleurs produire aucune impression défavorable à son héros, le rend d'abord plus réservé envers Zaïre; mais lorsqu'Orosmane est seul, il nous découvre tous les replis de son cœur : une foule de mouvemens s'y succèdent et le ramènent de nouveau vers elle. Bientôt sa fureur est désarmée par les pleurs qu'il lui voit répandre et par l'aveu qu'elle lui fait, lorsqu'avec l'accent de la douleur, elle dit

Me punisse à jamais ce ciel qui me condamne,
Si je regrette rien que le cœur d'Orosmane!

Et lorsqu'un moment après elle prononce encore ces mots :

Dieux! *si* je l'aime, hélas!

C'est ainsi que la passion lui arrache un secret que les dernières volontés d'un père mourant n'ont pu faire ensevelir dans son cœur.

Shakspeare est moins expert dans cet art de combiner les effets, de manière à les rendre dépendans les uns des autres, et à mettre les passions dans le jour qui leur convient le mieux; mais en

développant avec plus de lenteur les sentimens de son héros, il en augmente quelquefois l'énergie.

Shakspeare nous montre ensuite Othello accusant Jago, dans sa fureur, de l'avoir attaché sur la roue. « Misérable, lui dit-il, toi qui as im-» primé la honte sur mon front, produis la preuve, » ou il vaudrait mieux pour toi être le vil insecte » qui rampe à mes pieds ! »

L'infâme Jago n'a que trop les moyens de mettre sous ses yeux cette preuve irrécusable qui va devenir son supplice.

Une écharpe, ornée d'une riche broderie, que Desdemona reçut de sa mère, est tombée entre les mains du traître. Il prétend que cette brillante parure lui a été remise par Cassio. Othello ne doute plus de son infortune. L'ironie avec laquelle il aborde Desdemona est le signe précurseur de ce nouvel accès de jalousie.

Il n'est plus sombre et silencieux; mais son œil étincelle, et la menace est dans sa bouche. Il demande à Desdemona cette écharpe qui fut offerte à sa mère, par une Égyptienne. Elle en présente une autre. Othello voit en cela une preuve certaine de trahison; il paraît surpris qu'un gage si précieux soit sorti de ses mains; elle dit qu'il se retrouvera; et, pour faire diversion, elle parle de la grâce de Cassio. Alors Othello, l'interrompant brusquement : *L'écharpe*, répète-t-il trois fois, avec un accent toujours plus terrible.

Voltaire n'a pas négligé de s'approprier une

scène aussi dramatique. Dans cette vue, il a rendu les apparences encore plus défavorables à son héroïne. Une lettre de Zaïre est tombée entre les mains d'Orosmane, et cette lettre est un rendez-vous.

Toujours généreux, il offre encore de lui pardonner, si elle veut être sincère ; mais, en cherchant à se justifier, elle lui paraît encore plus criminelle. C'est ainsi que Voltaire accumule les torts apparens de Zaïre jusqu'au moment où Orosmane, croyant la surprendre quand elle le trahit, lui plonge un poignard dans le sein.

Ce dénoûment, où l'art du poëte est parvenu à nous faire plaindre autant le meurtrier que la victime, est peut-être le plus touchant qui ait été produit sur la scène.

Shakspeare, pour amener le sien, cherche de même à multiplier les indices trompeurs de la trahison de Desdemona. Un aveu, fait par Cassio, sur un amour dont elle n'est pas l'objet, jette Othello dans une nouvelle erreur, et prépare la scène la plus horrible qui jamais ait été mise sur le théâtre. C'est là qu'Othello, livré à toutes les convulsions de la jalousie, tenant une lampe d'une main, et un poignard de l'autre, pénètre dans le lieu où repose Desdemona, avec le dessein de l'égorger.

La douce tranquillité de son sommeil arrête un instant sa fureur. Quel réveil pour Desdemona, lorsqu'à la lueur d'une lampe mourante, un glaive

étincelle à ses yeux, et qu'elle entend ces mots : *Desdemona, implore le pardon des cieux!* Frissonnant de terreur, et se levant à moitié : *O mon Dieu!* s'écrie-t-elle, *quelles paroles ont retenti jusqu'à moi?* — *Obéissez*, lui dit le furieux, *obéissez et hâtez-vous. Ce n'est pas votre âme que je veux livrer à la mort!* — *La mort?* s'écrie-t-elle avec effroi. — *Oui, la mort!* — *Grand Dieu! ayez pitié de moi!* — *Que ton vœu soit exaucé.* — *Othello! quoi, c'est vous qui voulez que je meure?* — *Je le veux!* — *Ah! votre voix me fait trembler. Quels regards vous lancez sur moi! Je ne sais quelle crainte s'empare de mes sens?... Je ne suis point criminelle, et cependant cette crainte horrible est au fond de mon cœur!* Vainement ses regards suppliants se tournent vers Othello. — *Songe à te réconcilier avec le ciel*, s'écrie-t-il d'une voix terrible et menaçante — *Cher Othello, notre amour!...* — *Est l'arrêt de ta mort.* Alors le forcené lui demande l'écharpe dont elle a fait présent à Cassio ; elle jure qu'elle ne l'a point remise entre ses mains. — *Perfide, prends garde au parjure, sur ta couche funéraire. Confesse ton crime, garde tes faux sermens, et apprête-toi à mourir.*

La grande difficulté était de conduire une semblable scène jusqu'à la fin, sans soulever l'auditoire. Shakspeare a senti qu'un meurtre prémédité était intolérable, et qu'il fallait amener la catastrophe par quelque crise de la passion.

Pour cela il a imaginé qu'au moment où Desdemona invoque le témoignage de Cassio, Othello lui annonce qu'il vient de mourir. A ces mots, Desdemona, désespérant de pouvoir se justifier pousse un cri d'effroi, et des larmes roulent dans ses yeux. Othello croit qu'elle pleure son amant, ses transports redoublent, et l'infortunée Desdemona reçoit le coup de la mort.

L'imitation de cette scène, quelque soin que l'auteur ait pris d'en atténuer l'horreur, produisit un tel effet à la première représentation de la pièce de Ducis, que plusieurs femmes s'évanouirent. Il a aussi emprunté à Shakspeare la belle scène où le père de Desdemona vient demander vengeance au sénat de l'enlèvement de sa fille.

Ces deux personnages sont désignés par Ducis sous les noms d'Odalbert et d'Hédelmone.

Othello, comme dans Shakspeare, se tire d'embarras, en alléguant qu'Hédelmone est son épouse; mais il nous apprend qu'il n'en est rien dans la scène suivante, où, contre la vraisemblance, les deux amans restent seuls dans le lieu des séances du sénat.

On voit donc qu'Hédelmone ne nous est pas présentée par Ducis comme possédant une vertu exemplaire. Il est surprenant que ce soit l'auteur français à qui il faille reprocher un pareil oubli des mœurs.

Il est vrai qu'une femme mariée est au théâtre dans une situation trop passive; mais ce n'était

pas une raison pour commencer une pièce en avilissant l'héroïne déjà assez coupable d'avoir ainsi abandonné la maison paternelle.

Le nouveau nœud se forme par l'arrivée du fils du doge de Venise, le jeune Lorédan, qui vient prier Hédelmone de le faire admettre par Othello au nombre des guerriers qui sont sous ses ordres. Hédelmone n'observant aucune convenance, et sans connaître ce jeune homme lui confie ses peines, et le charge de veiller sur son père, dont elle craint le désespoir. Tout à coup tombant mourante à ses pieds, elle lui dit de regarder ses pleurs et son trouble : *Ne vous troublez pas*, lui répond Lorédan, *je vais vous servir*.

En effet, il ne tarde pas à revenir; mais c'est pour faire une déclaration d'amour à Hédelmone, sous prétexte de lui parler de son père. Alors, un peu tard, elle lui défend de paraître à ses yeux; et, pour la compromettre encore davantage, il va se cacher dans ses appartemens à l'arrivée imprévue d'Odalbert : ce qui est tout-à-fait une situation de comédie.

Cet Odalbert, qui vient chercher sa fille dans la maison de son ravisseur, n'eût-il pas mieux fait de la réclamer dans le sénat? et devait-il se la laisser enlever sans s'être assuré qu'Othello est son époux? Comment, négligeant de s'éclaircir sur un fait si important, pouvait-il se contenter de la réponse évasive d'Hédelmone? Quoi qu'il en soit, le discours d'Odalbert est éloquent; mais

l'auteur en a emprunté les mouvemens de ce beau morceau de *Zaïre*, où Lusignan conjure sa fille de revenir à la foi de ses pères; morceau admirable, dont Shakspeare n'a point fourni le modèle à Voltaire. Remarquons à ce sujet que Ducis a quelquefois copié *Zaïre*, avec d'autant plus de sécurité, qu'on pouvait présumer qu'il ne faisait qu'imiter le poëte anglais.

Hédelmone est véritablement dans une situation dramatique, lorsqu'elle s'écrie :

> Comment vous suivre?
> Othello, s'il me perd, va donc cesser de vivre!

Odalbert, désespérant d'être écouté, a recours auprès de sa fille à un expédient qui paraîtra un peu singulier. Il lui présente un billet, qu'il la contraint de signer aveuglément, en la menaçant de se tuer.

Ce billet n'est autre chose qu'une promesse par laquelle Hédelmone renonce à Othello, et accepte l'époux qui lui sera choisi par Odalbert.

Il faut que cet Odalbert ait bien de la bonhomie, pour s'imaginer qu'un pareil engagement que la violence et la ruse ont fait contracter, pourra être bien respecté d'une fille, qui, pour suivre un amant, a mis en oubli toutes les convenances sociales; et, n'est-ce pas encore contraire à ces convenances, que Lorédan sorte du lieu où il est caché, sans qu'Odalbert lui témoigne ni mécontentement ni surprise? Je crois que quelque désir

qu'il puisse avoir que Lorédan devienne l'époux de sa fille, il est bien des pères qui, dans une pareille conjoncture, changeraient de résolution. Enfin, ce qui surprendra encore plus, c'est qu'après les moyens qu'Odalbert a employés pour obtenir ce billet, il le rende à Hédelmone en lui disant :

Tiens, reprends ton billet; je reprends ma fureur.

Les sentimens d'Hédelmone ne me paraissent pas plus naturels : tout à coup elle s'est imaginé que son père est exposé au plus grand danger, parce qu'il a osé désapprouver la conduite du sénat envers Othello; et, pour tirer Odalbert de ce danger chimérique, elle remet imprudemment le billet à Lorédan, et le charge de le montrer au doge son père; se flattant que le chef du sénat protégera Odalbert par égard pour les amours de son fils.

Voilà sans doute, pour régler les actions d'un doge, un bien fort motif, que la crainte de ne pouvoir faire épouser à son fils une femme qui s'est déshonorée publiquement!

Enfin Hédelmone ne s'engage-t-elle pas encore dans une fausse démarche, en laissant croire au doge qu'elle est disposée à accepter la main de Lorédan ?

Nous ne suivrons pas davantage l'auteur dans ce tissu d'absurdités. La remarque qu'elles peuvent nous fournir c'est qu'au théâtre on pardonne

bien des choses en faveur de quelques belles scènes ou d'un beau rôle. Or, celui de l'*Othello* de Ducis est du plus grand effet. L'auteur, dans le langage laconique qu'il prête à son héros, rend sa jalousie aussi sombre, que son caractère est énergique. Si Othello veut entraîner Hédelmone aux autels, s'il répond à son confident, il ne parle que par demi-mots; mais ces demi-mots ont la plus forte expression. Enfin Othello, comparé à Orosmane, est ce que serait auprès d'un habitant de nos cités, le sauvage, dont le corps nerveux a toute la rudesse des arides climats qu'il habite.

SECTION QUATRIÈME.

Hamlet.—Bizarres conceptions de Shakspeare dans cette pièce. — Comment elle a été modifiée par l'auteur français.

Le crime d'Égiste et de Clytemnestre forme le fond du sujet de la tragédie d'*Hamlet*. C'est un seigneur ambitieux qui, de concert avec une reine adultère, fait périr son souverain, épouse sa complice, monte sur le trône, et en est renversé par le fils du roi assassiné.

Ce sujet nous présente ces deux combinaisons: le meurtrier est sous la dépendance de la veuve de son roi, ou il la tient sous la sienne.

Le premier cas est celui de la *Sémiramis* de Voltaire. Si cette célèbre reine de Babylone est coupable d'un grand crime, l'éclat de son règne mémorable nous dispose à être touchés de ses re-

mords, et nous passons insensiblement du sentiment de l'admiration à celui de la pitié.

Il n'en est pas de même de Gertrude qui, veuve du père d'Hamlet, si peu connu dans l'histoire n'a point ce caractère imposant de Sémiramis.

Ducis ne pouvait donc adopter que le second cas. Il nous représente Claudius, le complice de Gertrude, comme un prince puissant qui fait trembler sa souveraine, et veut, en l'épousant, fonder ses droits au trône qu'il a usurpé.

Ce rôle, comme on le voit, a beaucoup d'analogie avec celui de Polyphonte : aussi la première scène où figurent Claudius et Gertrude, est-elle calquée sur celle qui a lieu entre Mérope et Polyphonte. On en jugera par le passage suivant :

Voici le jour, madame, où, libre de contrainte,
Mon amour, plus hardi, va s'exprimer sans crainte.
Je sais que jusqu'ici, sans l'appui d'un époux,
Tout l'état avec gloire a reposé sur vous.
Tant qu'a duré la paix, vos soins, votre tendresse
Pouvaient d'un fils mourant vous cacher la faiblesse :
Mais la guerre, madame, est prête à s'allumer.
Le soldat veut un chef ; vous devez le nommer.
Si je brigue un honneur dont vous êtes l'arbitre,
C'est à vous, par l'hymen, d'y joindre un autre titre ;
Et ses flambeaux tout prêts vont briller pour nous deux,
Si cet espoir flatteur n'a point trompé mes vœux.

Dans les deux pièces l'usurpateur propose à la reine de l'épouser ; mais le sentiment de pitié qu'inspire Gertrude est affaibli par sa culpabilité, tandis qu'il est augmenté dans *Mérope* par l'in-

térêt qu'inspirent les craintes de l'amour maternel.

Voltaire ayant ainsi placé un puissant contrepoids du côté de la reine, a cherché ensuite à le contrebalancer par une force suffisante, en attribuant un pouvoir presque despotique à Polyphonte.

Dans Ducis il s'en faut de beaucoup que la balance dramatique soit aussi bien établie; néanmoins, la scène dont nous avons cité des passages, ne laisse pas que de jeter un grand intérêt sur la malheureuse Gertrude. C'est ce qui prépare l'effet de l'exposition qui, à l'ouverture du second acte, est amenée d'une manière fort théâtrale.

On y voit Gertrude qui, livrée à ses remords, n'a pu cacher le trouble de ses sens à Elvire sa confidente. Craignant qu'elle n'ait pénétré son secret, elle l'interroge avec précipitation, et apprend que ce n'est pas pour la première fois que son égarement a eu des témoins; elle a peur de s'être trahie, elle presse Elvire de s'expliquer; et l'aveu qu'elle sollicite ne la confirme que trop dans ses craintes.

ELVIRE.

Un grand remords semblait égarer vos esprits,
Vous appeliez la mort avec d'horribles cris.
Ai-je pu, disiez-vous, sur un roi, sur mon maître...

GERTRUDE.

J'ai parlé!

ELVIRE.

Dans vos sens quel trouble vient de naître?
Vous frémissez....

GERTRUDE.

Je meurs.

ELVIRE.

Qu'ai-je dit?

GERTRUDE.

Laisse-moi.

ELVIRE.

Quoi! c'est vous dont les mains....

GERTRUDE.

Ont fait périr ton roi.

ELVIRE.

Votre époux! Vous? grand Dieu!

GERTRUDE.

N'approche pas, Elvire;
Fuis mon aspect fatal, crains l'air que je respire;
Fuis, dis-je!

ELVIRE.

O perfidie! ô détestable cour!
Quel monstre à ce forfait vous conduisit?

GERTRUDE.

L'amour.

Cette scène, qui est supérieurement dialoguée, a du rapport à celle où Phèdre dévoile son amour à OEnone. Au premier abord, elle semblerait même reposer sur un fond plus dramatique. En effet, Gertrude ne découvre son crime à Elvire que parce que des circonstances impérieuses l'y contraignent, tandis qu'il ne dépendrait que de la volonté de Phèdre de taire son secret à OEnone; mais cet aveu lui coûte davantage : c'est l'explosion de cette multitude de sentimens de honte, de déses-

poir, de crainte et d'amour, qui se combattent dans son cœur, et entre lesquels domine ce dernier.

Phèdre me paraît donc dans une situation plus violente et plus dramatique que Gertrude, qui, atterée par le coup qu'elle a reçu, soulage même sa douleur par le récit qu'elle fait à sa confidente.

Après cette exposition, Hamlet, fils de Gertrude, est introduit sur la scène dans un moment de délire, et, croyant apercevoir l'horrible fantôme, il s'écrie :

Fuis, spectre effroyable,
Porte au fond du tombeau ton aspect redoutable.

Cette arrivée d'Hamlet produit beaucoup d'effet. Cependant il ne nous effraie que parce qu'il est effrayé lui-même, tandis que la terreur agit plus directement dans le poëte anglais.

Cela tient surtout à ce que Shakspeare place sur le premier plan du tableau l'ombre même qui, dans Ducis, ne se montre qu'aux regards du prince danois. « L'ombre du père d'Hamlet, nous dit » Voltaire (*Préface de Sémiramis*), est un des » coups de théâtre des plus frappans. Il fait tou- » jours un grand effet sur les Anglais, je dis de » ceux qui sont les plus instruits, et qui sentent » le mieux toute l'irrégularité de leur ancien » théâtre. Cette ombre inspire plus de terreur à » la seule lecture que n'en fait naître l'apparition » de Darius dans la tragédie d'*Eschyle*, intitulée » *les Perses*. Pourquoi ? parce que Darius, dans

» *Eschyle*, ne paraît que pour annoncer les mal-
» heurs de sa famille, au lieu que dans *Shak-*
» *speare*, l'ombre du père d'Hamlet vient deman-
» der vengeance, vient révéler des crimes secrets ;
» elle n'est ni inutile, ni amenée par force; elle
» sert à convaincre qu'il y a un pouvoir invisible
» qui est le maître de la nature. »

Ducis n'ayant pu adapter cette scène à son plan, je me permettrai d'en donner une légère esquisse dans cette traduction.

HAMLET.

Où m'entraîne ton bras? arrête, ombre effroyable!
Laisse-moi respirer.... Vois l'horreur qui m'accable!

L'OMBRE.

Regarde-moi sans crainte.

HAMLET.

Eh bien,... je t'obéis.

L'OMBRE.

Descendant au séjour des lamentables cris,
Déjà sonne pour moi l'heure de la souffrance,
Et l'éternelle nuit devant mes pas s'avance.

HAMLET.

Ombre trop malheureuse!

L'OMBRE.

Inutiles regrets
Qui ne peuvent des cieux suspendre les décrets!
Porte ailleurs tes regards, et connais un mystère
Que la tombe dérobe aux enfans de la terre ;
Mais elle va trahir cet horrible secret.

HAMLET.

O ciel!... A t'écouter tu vois que je suis prêt.

L'OMBRE.

Est-ce pour la vengeance?

HAMLET.

Ah! cet ordre sévère
Pourrait-il...?

L'OMBRE.

Obéis à l'ombre de ton père.
C'est elle qui des nuits troublant la longue paix,
Plaintive, désolée, erre dans ce palais,
Et qui court aux enfers, dès l'aube matinale,
Expier les erreurs d'une gloire fatale.
Ah! des infortunés, gémissant dans les feux,
Si je te dévoilais les tourmens douloureux,
Comme tu frémirais au tableau de leurs peines!
Comme ton jeune sang, bouillonnant dans tes veines,
D'un orbite enflammé ferait jaillir tes yeux,
Non moins étincelans que les astres des cieux;
Comme enfin ces cheveux qu'un vain luxe rassemble
Sur ton front pâlissant se dresseraient ensemble!
Mais les fils des mortels ne connaîtront jamais
Des antres infernaux les horribles secrets!
C'est un autre récit qui va t'ouvrir la route
D'un mystère d'horreur. Écoute! écoute! écoute!
Si ton père fut cher au plus tendre des fils...

HAMLET.

S'il me fut cher, hélas!

L'OMBRE.

Un meurtre fut commis,
Et ce meurtre exécrable, ...: il faut qu'on le punisse!

HAMLET.

Un meurtre!

L'OMBRE.

Oui, mon courroux en demande justice
Mais ce meurtre inouï surpasse, en sa noirceur,
Tout ce que des humains inventa la fureur.

HAMLET.

A l'amour filial qu'ordonnes-tu, mon père?
Quel est ce crime affreux?

L'OMBRE.

Ainsi de ma colère
Les trop justes transports ont passé dans ton cœur.
Hélas! quand il devrait égaler en froideur
Des roseaux du Léthé la tige languissante,
Pourrais-tu m'écouter sans frémir d'épouvante?
Tu sais que dans la paix de l'agreste séjour
Où je me dérobais aux grandeurs de la cour,
Un perfide serpent, de sa dent meurtrière
Distillant les venins, abrégea ma carrière,
Et que tous mes sujets indignement trompés
Furent d'un coup affreux par cette mort frappés; ....
Eh bien! frémis d'horreur! apprends que le reptile
Dont le dard m'atteignit respire en cet asile,
Et qu'il n'est, en un mot, que le monstre odieux
Qui, sur mon trône assis, épouvante ces lieux.

HAMLET.

O prophétique horreur! Eh quoi! le téméraire
Qu'accuse ce grand crime, est ton indigne frère!

L'OMBRE.

Oui, c'est lui, ce pervers dont la barbare main
S'étendit sur mon peuple, en tranchant mon destin;
C'est lui qui, plein d'audace, après ce coup funeste,
Sur mon trône sanglant osa placer l'inceste
Et traînant aux autels la veuve de son roi,
Pour prix de ses forfaits prétendit à sa foi.
O trop crédule épouse! en quel abîme immense
T'entraîna l'assassin que poursuit ma vengeance!
Toi, dont jadis l'amour pur comme ta beauté
Promettait à mes vœux tant de félicité!
L'opprobre maintenant couvre ton front coupable,
Et te rabaisse au rang de ce monstre effroyable.
Mais, pour l'associer à ses destins affreux,
Le crime tenterait la vertu dans les cieux!

Malheureuse princesse! ah! sans un long supplice,
Peux-tu te rappeler ce jour où ton complice,
Par une trahison prévenant mon réveil,
En sommeil éternel convertit mon sommeil,
Et par l'activité d'une liqueur perfide
Dans mon sein répandit un poison homicide?
Ainsi la main d'un traître élevé dans ma cour,
Me ravit une reine, et le sceptre et le jour;
Enfin me sépara de la race mortelle
Avant que la faveur de la grâce éternelle,
Descendant sur mon front, aux accens de ma voix,
De mes iniquités m'eût enlevé le poids,
Avant que des humains réclamant la prière
Pour ma mort eût sonné la cloche funéraire.
Oh! si le sentiment parle encore à ton cœur,
Mon fils, ô mon cher fils! écoute ma douleur.
De l'inceste impuni vois la honte infernale
Profaner de tes rois la couche nuptiale;
A cet horrible affront arrache les Danois;
Mais épargne ta mère, et respecte ses droits:
Que nul trait ne l'atteigne, et de sa flamme impie,
Si le temps est venu, que le crime s'expie;
C'est au courroux des cieux, c'est aux remords vengeurs
A punir ses forfaits par de lentes douleurs.
Adieu, l'insecte impur qui luit dans les ténèbres
M'avertit de descendre aux demeures funèbres;
Adieu, mon fils, adieu, jusqu'au trépas, adieu.
En servant mon courroux, rappelle-toi ce lieu.

Hamlet, depuis cette apparition, manifeste des signes de folie; mais comme un fou a quelquefois des intervalles lucides, Ducis lui fait imaginer, dans l'un de ces instans, de mettre les meurtriers à l'épreuve.

Pour cela, Hamlet charge Norceste, l'un des seigneurs de la cour, de raconter en présence de Gertrude et de Claudius les circonstances d'un

meurtre qui a beaucoup de rapport à celui qui a été commis, et d'observer leurs visages.

Norceste n'apercevant aucune altération dans les traits de Claudius, dit à voix basse à Hamlet : *Il n'est point troublé.* — *Non*, répond le prince, *mais regarde ma mère.* Ce mot est digne des plus grands éloges. Cependant, si on le met à part, cette scène, dans laquelle tous les acteurs sont en situation, n'a pas un effet aussi apparent que beaucoup d'autres qui ne la valent pas; mais cet effet n'en est pas moins réel, il est entièrement concentré dans l'âme du spectateur, et se manifeste par le plus profond silence.

D'ailleurs je ne parle pas ici du jeu muet des acteurs, qui forme encore une des beautés de cette situation. Ce qui en a donné l'idée à Ducis, c'est la scène de la pièce anglaise, où des comédiens ambulans représentent devant le roi, par l'ordre d'Hamlet, une tragédie qui rappelle l'horrible assassinat de l'infortuné monarque. Une pareille scène eût été inadmissible sur notre théâtre, et l'on doit savoir gré à l'auteur français de la manière dont il l'a modifiée.

Cette scène des comédiens n'est pas encore ce qui est le plus contre les convenances théâtrales dans la tragédie de *Shakspeare*. On y voit le chambellan Polonius qui, se cachant derrière une tapisserie pour écouter ce que la reine dit à son fils, se trahit par une exclamation involontaire.

Hamlet le perce de coups, en lui disant: *Voilà ce que ta curiosité te coûte!*

Par cette mort, Ophélie, fille de Polonius, et amante d'Hamlet, se trouve placée à peu près dans la même situation que Chimène; mais elle n'agit pas tout-à-fait comme elle; car elle perd l'esprit, et se jette dans la rivière. Ses funérailles se font; des fossoyeurs se plaignent du privilége que les grands ont de se noyer impunément; se proposent des énigmes, et plaisantent sur des têtes de mort. Le convoi arrive, et Laerte, rival d'Hamlet, saute dans la fosse, en demandant qu'on entasse sur le mort et le vivant une montagne plus haute que le Pélion. On n'a garde de lui obéir. Mais Hamlet, qui ne peut souffrir qu'un homme laisse éclater plus de douleur que lui sur la mort d'Ophélie, se précipite à son tour dans la fosse. Laerte le saisit et le terrasse : « Ne me serre » pas tant, s'écrie Hamlet; je ne suis ni un fou ni » un démoniaque, mais l'amant de cette pauvre » Ophélie, non moins désolé que toi, et de plus » tout prêt à suivre ton exemple. Veux-tu pleurer, veux-tu te battre, veux-tu mourir de faim, » boire du fiel ou avaler quelque serpent? tu me » vois disposé à en faire autant. Veux-tu que l'on » entasse sur nous des millions d'arpens, des » montagnes de poussière? je consens à te donner » encore cette satisfaction. Enfin, s'il te prend » fantaisie de te déchirer le corps, je t'invite à » commencer, tu verras si je saurai t'imiter. »

On conçoit bien que Ducis n'a pu tirer parti de toutes ces extravagances. Il lui fallait cependant conduire sa pièce durant cinq actes; et, pour suppléer au vide de l'action, il a emprunté à l'auteur anglais l'idée de l'amour d'Ophélie qu'il suppose être la fille de Claudius, et non de Polonius, ce qui est bien préférable. Mais en ne la faisant paraître sur la scène que sur la fin du quatrième acte, l'auteur n'a pas eu le temps de préparer l'effet des amours de cette princesse et d'Hamlet, effet d'ailleurs qui n'aurait pu être bien saillant, parce que ces amours ne marchent qu'en seconde ligne dans cette pièce. On ne doit donc pas être surpris si la première scène, où paraît Ophélie, est assez froide.

L'auteur, pour relever le rôle de cette héroïne, se jette dans l'exagération; aussi nous apprend-elle que c'est par déférence pour les volontés du roi qui a été assassiné, qu'elle est résolue à faire le sacrifice de son amour, Hamlet dût-il en mourir. On sent combien ces mouvemens sont peu dans la nature. Cependant Gertrude la fait changer de résolution; mais alors Hamlet, épouvanté par le spectre, renonce à l'hymen, et ne demande qu'à mourir. La critique de toutes les lamentations de ce prince est dans ces mots que prononce Ophélie :

Ne gémis plus, mais règne.

On voit tout ce qu'il y a de faux dans ces ressorts; néanmoins ce rôle d'Ophélie se relève sur la fin de

la pièce, parce qu'un fils qui veut venger son père, et une fille qui défend les jours du sien, doivent avoir des choses très-fortes à se dire.

Mais c'est surtout dans les rôles d'Hamlet et de Gertrude que Ducis s'est surpassé, et s'est élevé pour la force dramatique bien au-dessus de Shakspeare.

La scène où Hamlet conjure sa mère de lui révéler la cause de ses chagrins est d'une grande beauté; mais elle n'approche pas encore de celle où Hamlet veut faire jurer à Gertrude, sur les cendres de son époux, qu'elle n'a point participé au meurtre. Le dialogue de cette scène est rempli de vivacité, et me paraît d'un effet remarquable.

GERTRUDE, *à Hamlet.*

Explique-toi!

HAMLET.

Tremblez de m'approcher.

GERTRUDE.

Qui? moi!

HAMLET.

Ce n'est pas vous qui devez me chercher

GERTRUDE.

Que dis-tu?

HAMLET.

Savez-vous quel affreux sacrifice
Prescrit à mon devoir la céleste justice?

GERTRUDE.

Dieux!

HAMLET.

Où mon père est-il? d'où part la trahison
Qui forma le complot? qui versa le poison?

GERTRUDE.

Mon fils!

HAMLET.

Vous avez cru qu'un éternel silence
Dans la nuit des tombeaux retiendrait la vengeance;
Elle est sortie.

GERTRUDE.

O ciel!

HAMLET.

J'ai vu...

GERTRUDE.

Qui?

HAMLET.

Votre époux.

GERTRUDE.

Qu'exige-t-il?

HAMLET.

Du sang.

GERTRUDE.

Qui l'a fait périr?

HAMLET.

Vous!

Cependant ces mots : *Qu'exige-t-il?* n'étant placés dans la bouche de Gertrude que pour amener la réponse d'Hamlet, manquent un peu à la vérité du dialogue. Troublée et confondue, elle se défend encore; alors Hamlet lui propose de se justifier, en jurant sur l'urne de son époux qu'elle n'est point coupable. Il veut la saisir par la main, elle tombe sans connaissance dans un fauteuil. La nature reprend ses droits;

et Hamlet, se jetant aux genoux de sa mère, lui dit de ne point désespérer de la bonté céleste :

> Votre crime est énorme, exécrable, odieux,
> Mais il n'est pas plus grand que la bonté des dieux.

Après avoir porté si loin le pathétique, qui croirait que l'auteur peut accroître encore l'effet dramatique ?

C'est pourtant ce qui a lieu dans une scène suivante. Il fait frémir le spectateur, lorsqu'Hamlet, retombant dans le délire, lève un poignard sur la tête de sa mère, et prêt à la frapper la reconnaît; ce qu'il manifeste par ces mots : *Que faites-vous ici ?* On ne dira pas qu'Hamlet reprend son bon sens à point nommé, parce que cela convient au poëte.

On sent que la révolution produite dans ce prince par un violent mouvement de fureur, peut naturellement mettre fin à son délire.

Voltaire a le premier fait connaître en France le fameux monologue où Hamlet délibère s'il se donnera la mort.

Ducis en a rendu avec force quelques pensées. Ces mots, *c'est un réveil peut-être... peut-être*, sont d'une grande force d'expression. Mais, quelle que soit la beauté de ce monologue, il est bien loin de valoir, pour l'effet théâtral, les belles scènes de Ducis, que nous avons fait remarquer. C'est le mérite principal de cette tragédie, dont l'action est trop languissante.

On peut se demander quel en est le mobile. Est-ce Claudius, qui, au commencement du premier acte, a parlé comme Polyphonte, et qui reste dans l'inaction jusqu'au dénoûment? Est-ce Gertrude, qui ne fait que gémir, et ne se tue que parce qu'il faut que la pièce finisse? Est-ce enfin Hamlet, qui, sans songer à défendre son trône, laisse pénétrer les rebelles jusque dans son palais, et qui finit cependant par donner la mort à leur chef qu'il rencontre par hasard sur ses pas?

A toutes ces questions on ne peut répondre d'une manière satisfaisante, et l'on est forcé de convenir qu'aucun personnage n'agit convenablement pour faire marcher l'action; néanmoins la force des situations fera toujours le succès de cette tragédie. Quant à celle de Shakspeare, elle nous offre plus de variété; et, au milieu de cette multitude d'événemens qui nous inspirent du moins un intérêt de curiosité, on rencontre quelquefois, à côté de toutes les folies que l'esprit peut imaginer, des traits sublimes et des morceaux dignes des plus grands poëtes.

Voilà sans doute la cause de la grande estime des Anglais pour cette tragédie.

Les nôtres leur paraissent monotones, et, dans leur admiration outrée pour leur poëte favori, ils n'hésitent pas à placer leur théâtre bien au-dessus du nôtre.

Je ne cherche point querelle à Voltaire, écrivait milord Walpole à la marquise du Deffant; mais je

dirai jusqu'à la mort que notre Shakspeare est à mille piques au-dessus.

C'est ainsi qu'il répondait au reproche que lui faisait cette femme célèbre, d'avoir écrit que Shakspeare avait plus d'esprit que Voltaire. Cela, lui disait-elle, vous met à l'abri de la critique de Fréron, mais non de celle des connaisseurs.

SECTION CINQUIÈME.

Macbeth et *le Roi Léar*. — Comparaison de ces pièces à celles de Shakspeare qui portent le même titre. — Courtes observations sur les tragédies de *Jean-sans-Terre* et d'*Abufar*.

Ducis, en transportant sur notre théâtre le *Macbeth* de Shakspeare, a voulu nous faire connaître dans toute son horreur l'une des productions les plus bizarres et les plus originales du Corneille anglais. Le lieu de la scène est dans l'Écosse, où régnait Duncan; et c'est l'assassinat de ce prince par Macbeth, l'un de ses généraux, qui forme le sujet de cette tragédie.

Dans le premier acte, il n'est question que de la révolte de Cador, autre général de Duncan; et, dans le second, on apprend la défaite de ce traître. Ainsi voilà un nœud et un dénoûment, c'est-à-dire, en quelque sorte une pièce entière, avant que l'auteur nous ait appris quel est le sujet de Macbeth.

Le second acte est en partie rempli par des récits qui roulent sur des prédictions et des appari-

tions; et, comme ces récits reposent sur la croyance et les préjugés des anciens peuples que gouvernait Duncan, ils ne sont pas tout-à-fait inutiles, parce qu'ils donnent une couleur locale au sujet. On en pourra juger par le morceau suivant, qui est d'une teinte poétique :

C'était l'heure fatale où le jour qui s'enfuit
Appelle avec effroi les ombres de la nuit,
L'heure où souvent trompés nos esprits s'épouvantent.
Près d'un chêne enflammé devant moi se présentent
Trois femmes. Quel aspect ! non, l'œil humain jamais
Ne vit d'air plus affreux, de plus difformes traits.
Leur front sauvage et dur, flétri par la vieillesse,
Exprimait par degrés leur féroce allégresse.
Dans les flancs entr'ouverts d'un enfant égorgé,
Pour consulter le sort leur bras s'était plongé.
Ces trois spectres sanglans, courbés sur leur victime,
Y cherchaient et l'indice et l'espoir d'un grand crime;
Et ce grand crime enfin se montrant à leurs yeux,
Par un chant sacrilége ils rendaient grâce aux dieux.
Étonné, je m'avance : « Existez-vous, leur dis-je,
Ou bien ne m'offrez-vous qu'un effrayant prestige? »
Par des mots inconnus, ces êtres monstrueux
S'appelaient tour à tour, s'applaudissaient entre eux,
S'approchaient, me montraient avec un ris farouche;
Leur doigt mystérieux se posait sur leur bouche.
Je leur parle, et dans l'ombre ils s'échappent soudain,
L'un avec un poignard, l'autre un sceptre à la main,.
L'autre d'un long serpent serrait le corps livide;
Tous trois vers ce palais ont pris un vol rapide,
Et tous trois dans les airs, en fuyant loin de moi,
M'ont laissé pour adieux ces mots : « Tu seras roi. »

Macbeth, frappé de cette prédiction, conçoit dès ce moment le dessein de s'emparer du trône; l'occasion ne tarde pas à lui être favorable. Le

roi, en voyageant dans ses états, arrive dans un château qui appartient à ce seigneur; là l'épouse de Macbeth, l'ambitieuse Frédégonde, l'excitant par des reproches, lui conseille de s'introduire dans la chambre du roi, durant son sommeil, et de l'assassiner. La *Frédégonde* de Ducis cherche plus que celle de Shakspeare à justifier, aux yeux de son époux, cette noire trahison, quand elle lui dit que le roi veut le jeter dans les fers. Mais cette menace n'étant appuyée sur aucun fait, doit peu alarmer Macbeth qui a rendu les plus éminens services à son souverain, et qui connaît son caractère pacifique.

Il en est de même du péril dont Frédégonde prétend que son fils est menacé, lorsqu'il s'écrie: *Allons, sauvons mon fils.*

Enfin, en lui représentant qu'un héritier légitime attend la couronne, elle réveille son ambition par ces mots : *Glamis sera donc roi;* mais cette passion qui détermine l'illustre Macbeth à se mettre au rang des assassins, avilit ce personnage et détruit l'intérêt. Il fallait au contraire imaginer un moyen d'entraîner Macbeth au crime, sans lui ôter les sentimens d'un héros.

On dira que cela n'était pas facile à trouver; c'est pourtant ce que Racine a fait dans *Oreste*, qui, excité à la vengeance par Hermione, se souille malgré lui d'un meurtre épouvantable.

Mais Hermione est une amante et non une épouse, et l'on sent que dans ce second cas la

passion est moins forte. Voilà donc une nouvelle difficulté. Néanmoins, je ne la crois pas insurmontable; et je pense que le seul sentiment de la jalousie aurait pu entraîner Macbeth au crime sans le rendre méprisable. Jusque-là le plan de Shakspeare me paraît moins défectueux que celui de l'auteur français. Du moins il expose son sujet dès la première scène; il développe davantage les passions, et conduit sagement son action sans épisodes jusqu'au moment du meurtre du roi.

On ne peut qu'applaudir à la scène théâtrale où il nous montre Macbeth, les mains ensanglantées, s'écriant avec effroi : *Macbeth, tu ne dormiras plus, tu as assassiné le sommeil.*

C'est sans doute à cette scène si tragique que Voltaire a emprunté la situation de Séïde qui, chancelant, glacé d'effroi, et la vue égarée, méconnaît la voix de sa sœur, après avoir assassiné le malheureux Zopire. Voltaire, en grand poëte, a porté beaucoup plus loin l'effet théâtral. Il a substitué à l'odieuse Frédégonde, cette intéressante Palmire qui provoque innocemment l'accomplissement du crime; et, au lieu d'un vil ambitieux qui, par faiblesse, assassine son souverain, il a mis sous nos yeux un jeune fanatique qui immole son propre père sans le connaître, et nous arrache des pleurs au moment même où il vient de commettre ce meurtre exécrable.

Toutes les teintes du tableau de Voltaire sont donc plus fortes de coloris; aussi le quatrième

acte de *Mahomet* est-il un des plus pathétiques qui jamais ait été produit sur notre théâtre.

Après cette scène qui, pour Voltaire, a été le germe de tant de beautés, Shakspeare, dans le reste de sa pièce, s'abandonne à de tels déréglemens d'imagination, que les contes de fées sont en comparaison des chefs-d'œuvre de raison.

L'auteur anglais nous montre Macbeth élevé sur le trône de Duncan, et tourmenté par la crainte de se voir enlever la couronne. Ce prince se rappelle que les magiciennes qui ont prédit qu'il serait roi, lui ont annoncé en même temps que Banco, l'un de ses officiers, deviendrait le chef d'une dynastie nouvelle.

Il se fait amener des assassins, comme s'il existait des hommes qui exerçassent une semblable profession, et qui osassent paraître sous ce nom, devant un roi. Il leur fait d'abord d'assez mauvais complimens, en leur disant qu'ils doivent être comptés dans la classe des hommes pour ce que dans celle des chiens, est la plus vile espèce de ces animaux. Mais les brigands ne sont pas disposés à se fâcher, et ils promettent au roi de tuer Banco et son fils.

Macbeth invite ensuite à un banquet les principaux seigneurs de sa cour. On va faire circuler un vase rempli de vin, lorsque tout à coup le roi reconnaît parmi les assistans un de ses serviables assassins. Des traces de sang sont encore empreintes sur son visage. Le roi s'en aper-

çoit avec terreur, le prend à part, lui dit de les faire disparaître, et demande si ses ordres sont exécutés.

L'assassin lui apprend qu'il lui a rendu ce bon office. *Tu es le premier des hommes pour couper la gorge*, lui répond le roi; et il termine cet aparté, par ces mots : *Reçois mes complimens, j'attends demain les détails de ton affaire.*

Cependant la reine craint que cette belle conversation ne soit entendue, et reproche à son époux de n'avoir pas un visage gracieux auprès de ses hôtes. On fait approcher un siége. Tout à coup Macbeth aperçoit l'ombre de Banco assise sur ce siége, et recule d'effroi. On l'invite à s'asseoir, et son trouble se manifeste aux yeux des assistans. Macbeth seul voit le fantôme, et le conjure de ne pas secouer sur lui sa chevelure sanglante. Les convives veulent se retirer, mais la reine les retient en leur disant que dans un clin d'œil le roi reviendra dans son état naturel. En effet, oubliant le spectre il fait les honneurs du festin, et s'étonne que Banco seul ne soit point au milieu d'eux; mais tout à coup son ombre vient de nouveau troubler la fête. Macbeth converse avec elle : « Mes nerfs, lui dit-il, ne tremble raient pas autant si je rencontrais dans toi un ours de Sybérie, un rhinocéros ou un tigre d'Hircanie. » Prends donc, je t'en conjure, une de ces formes » et viens me défier dans un désert. »

Lorsque de pareils personnages sont introduits

sur la scène, on ne doit pas être étonné d'y voir figurer aussi des magiciens et des revenans. Trois sorcières y préparent un philtre, composé du foie d'un Juif, du nez d'un Turc, des lèvres d'un Tartare, et d'autres ingrédiens semblables.

Il y a loin de toutes ces extravagances aux défauts que l'on peut reprocher à Ducis.

Après le meurtre de Duncan, il nous représente Macbeth déchiré par les remords, sur le trône où il vient de monter, et prêt à rendre la couronne à Malcome, qui, au moyen d'un écrit, s'est fait reconnaître pour le fils de Duncan; mais ces remords paraissent trop tenir de la faiblesse, et l'on ne s'intéresse pas à un prince qui ne sait se diriger que par les conseils d'une furie, par les prédictions des magiciennes, ou par la terreur que lui inspire l'apparition d'un spectre.

Voltaire qui, dans sa *Sémiramis*, a emprunté à Shakspeare le fantôme de Ninus, a donné à cette reine criminelle un caractère d'une conception bien plus dramatique.

Dès la première scène, il porte de suite nos regards sur tous les monumens admirables de son règne; et, par là, il sait adroitement fixer l'intérêt qu'il veut inspirer pour ce personnage. Le crime de Sémiramis est reculé dans l'avant-scène à la distance qui convient pour que ses remords nous touchent davantage.

Le contraste qu'ils font avec l'idée que nous nous formons du génie de cette reine célèbre,

donne à cette tragédie une teinte tout-à-fait poétique.

Ducis ne pouvant donc, par de semblables moyens, jeter de l'intérêt sur le personnage de Frédégonde, c'était une raison de faire valoir davantage les rôles du jeune Malcome et du généreux Sevar, qui l'a élevé dans la retraite. Par la scène troisième du second acte on voit quel parti avantageux l'auteur aurait pu tirer de ce personnage de Malcome, dont les sentimens et l'aimable ingénuité rappellent l'Égiste de *Mérope*.

Après la bataille gagnée par Macbeth, Sevar conduit Malcome à la cour, et lui parle des exploits de ce guerrier. Malcome, qui croit toujours être le fils de Sevar, lui répond :

Que n'ai-je pu, mon père, ayant servi mon roi,
Sur ses pas aujourd'hui me montrer devant toi !
Mais je t'aurais quitté. Mon sort digne d'envie
Enchaîne à ton destin mon bonheur et ma vie.

SEVAR.

Ainsi, je dois le dire, une inquiète ardeur,
Un aveugle désir de gloire et de grandeur,
Ne t'arracheront pas à ma vive tendresse ?

MALCOME.

Pourrais-je abandonner mon père en sa vieillesse.

SEVAR.

Tes jours auprès de moi coulent donc sans ennuis !

MALCOME.

Je rends grâce au destin qui me place où je suis.

SEVAR.

Tu ne l'accuse pas d'être injuste et sévère ?

MALCOME.

Et quel prince pourrais-je envier sur la terre !
Qu'on lui donne mon arc [1] : nous verrons si sa main
Aux monstres des forêts lance un coup plus certain.
Je vis libre et caché; mon âme est calme et pure !
Connais-tu quelque sort plus doux dans la nature.

SEYAR.

Le sceptre de l'Écosse, avec tous ses appas [2]
S'il pouvait t'être offert ne t'éblouirait pas?

MALCOME.

Qui suis-je pour régner ! grâce au ciel, ma naissance
Me sauve des dangers de la toute-puissance.

. . . . . .

J'en atteste les dieux, oui, selon mon désir,
S'ils me laissaient un père ou mon sort à choisir,
S'ils m'offraient à l'instant avec le diadème
L'honneur de devenir le fils de Duncan même :
Rendez-moi, leur dirais-je, à mes desirs borné [3],
Le père vertueux que vous m'avez donné.

Il est malheureux que l'auteur ne reproduise sous nos yeux cet intéressant jeune homme qu'au cinquième acte, dans un moment où l'action devrait marcher rapidement; mais la candeur de Malcome est peinte avec des traits si touchans, que cette scène fera toujours plaisir. On aime à voir Macbeth, qui a tout sacrifié pour obtenir le trône,

---

[1] Dur.

[2] Les appas d'un sceptre, expression lâche.

[3] Ce vers est un peu embarrassé dans la construction, et le suivant se termine platement.

se trouver confondu par la réponse d'un enfant qui le refuse :

Je ne veux point quitter mes tranquilles forêts.

MACBETH.

Qui peut donc exciter ces sensibles [1] regrets?

MALCOME.

Le vertueux Sévar qui m'a servi de père.

MACBETH.

Mais Duncan fut le vôtre.

MALCOME.

Ah! dans un sort vulgaire,
Si le ciel plus propice eût caché son destin,
Il n'eût jamais senti le fer d'un assassin.

MACBETH.

Plaignez les criminels, le remords les déchire.

MALCOME.

Qu'est-ce que le remords?

Cette réponse, et le vers qui précède, établissent d'une manière bien frappante un contraste entre la candeur du jeune Malcome et les tourmens que Macbeth concentre dans son cœur. Ceci est une imitation d'un passage de la scène de Shakspeare, entre lady Macduff et un jeune enfant qui lui demande ce que c'est qu'un traître; mais il y a cette différence que la demande de cet

[1] Cette épithète est inutile, l'auteur n'évite pas assez les amphibologies.

enfant est oisive, tandis que celle de Malcome peint l'ingénuité et l'innocence des mœurs de ce jeune prince.

C'est dans cette même scène de Shakspeare que lady Macduff, témoignant à son fils les craintes qu'elle a qu'il ne puisse subsister après la mort de son père, l'enfant lui répond qu'il vivra comme les oiseaux. La mère, qui le surpasse en naïveté, lui représente qu'il ne peut se nourrir de vers et d'insectes. Mais cette objection embarrasse peu l'enfant, qui répond qu'il vivra, comme les jeunes oiseaux, de ce qu'il pourra trouver. Ceci rappelle ces beaux vers d'*Athalie* :

Dieu laissa-t-il jamais ses enfans au besoin ?
Aux petits des oiseaux il donne la pâture,
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

On voit l'immense distance des deux poëtes.

Il n'était pas difficile de faire dire des niaiseries à un enfant, mais le comble de l'art était de conserver la naïveté de l'enfance, et cependant de ne rien mettre dans la bouche de Joas qui ne fût relevé par la noblesse de la diction.

C'est encore de la même scène d'Athalie que Ducis a emprunté le mouvement des vers suivans :

MACBETH.

Quels étaient vos plaisirs ?

MALCOME.

La paix, la liberté ;
Parmi mes compagnons la douce égalité,

Par d'utiles travaux la pauvreté vaincue,
L'innocence en danger par mes mains défendue,
Quelquefois un mortel de sa route écarté,
A qui j'offrais l'asile et l'hospitalité.

MACBETH, *à part.*

Ah! Dieux!

MALCOME.

Dans nos déserts, qu'importe la richesse?
J'exerçais librement ma force et mon adresse.
Mon cœur, sous l'humble toit où je fus apporté,
D'un facile bonheur s'est toujours contenté.
Sevar à su m'apprendre à fléchir sans murmure,
Sous le joug qu'à tout homme impose la nature.
Nos rochers me sont chers; et ces tristes palais,
A mes yeux sans douleur ne s'offriront jamais.

MACBETH.

Mais à régner, enfin, l'Écosse vous appelle.

MALCOME.

Bien mieux que moi, Macbeth, vous régnerez sur elle[1].
On ne m'a point instruit aux grands devoirs des rois;
Je n'ai jamais connu que mon arc, mon carquois[2].
Puis-je lever les yeux vers cet honneur insigne?

On voit, par la tournure de ces vers, que Ducis a voulu dans le personnage de Malcome imiter le Joas de Racine.

Toute la différence qui existe entre ces deux personnages, c'est que l'intrigue entière repose sur Joas, tandis que Malcome y est presque étranger.

La scène touchante où Ducis nous peint la can-

[1] Lauteur aurait dû éviter ici l'emploi de ce pronom.

[2] Cet hemistiche est dur.

deur et la naïveté de ce jeune prince, contraste avec la scène terrible où Frédégonde, dans un accès de somnambulisme, arrive un poignard à la main devant Malcome, et lui laisse surprendre le secret de son crime. Peut-être dira-t-on qu'il est bien difficile que Frédégonde s'endorme dans un pareil moment; mais que ce soit l'épuisement de ses forces après tant d'agitation, ou toute autre cause qui provoque son sommeil, l'objection ne peut porter que sur la manière dont cette scène est amenée, mais non contre son effet théâtral, qui est incontestable par la multitude de mouvemens passionnés qu'elle met en jeu.

C'est au moment où Frédégonde prononce ce vers :

Oui, tout est consommé, mes enfans régneront,

c'est lorsqu'elle essaie déjà le bandeau royal sur le front de son fils, qu'elle croit apercevoir des traces de sang. Elle veut les écarter, et toujours ces signes vengeurs du crime la poursuivent. Cependant elle s'abandonne à tous les transports de l'amour maternel; mais le sang accusateur est toujours devant ses yeux. Ses terreurs redoublent, elle craint qu'une main meurtrière ne lui ravisse un fils si cher; ses regards l'appellent, et c'est le sang qu'elle rencontre encore : *Disparais donc, misérable vestige!* s'écrie-t-elle avec fureur; et le cri de sa conscience lui arrache ces mots : *Jamais, jamais!* Tout cela est éminem-

ment dans la vérité de la passion. Ce n'est point une scène fantasmagorique qui n'occupe que les yeux du spectateur, comme toutes celles où le jeu d'un poignard, et ou d'autres moyens semblables forment une situation.

Cette scène amène le dénoûment par la punition de Frédégonde, qui, dans son sommeil, a égorgé son propre fils. A l'égard de Macbeth, il rend le trône à Malcome, et s'estime heureux de ne plus voir le fantôme de Duncan, depuis qu'il s'est réconcilié avec le ciel.

Ce fantôme est un moyen que Ducis, à l'imitation de Voltaire, a hasardé sur notre scène; il y produit moins de terreur que dans la pièce anglaise, par la raison que nous avons donnée en parlant d'Hamlet.

Si la tragédie de *Macbeth* repose sur un fonds défectueux, Ducis a fait un meilleur choix dans celle du *Roi Léar*, dont Shakspeare lui a encore fourni le sujet.

Léar est un roi d'Angleterre qui, ayant partagé ses états entre ses deux filles aînées, Régane et Volnérille, a déshérité leur jeune sœur Cordélia. Ce prince, accablé de mauvais traitemens par des enfans dénaturés, ne tarde pas à se repentir des préventions auxquelles il a sacrifié Cordélia.

Shakspeare, dès le premier acte, place sous le jour le plus avantageux, la vertu modeste de cette jeune princesse, dans la scène où Léar la déshérite.

Volnérille proteste à ce père injuste que beauté, honneurs, existence, rien ne lui est plus cher que lui. La timide Cordélia se dit à elle-même : « Que feras-tu, Cordélia ? aimer et te taire ! » Régane, à son tour, manifeste à son père les plus tendres sentimens.

Cordélia se dit encore en soupirant : « Pauvre Cordélia ! Pauvre ! pas tout-à-fait : jamais tu ne fus plus assurée de ton amour pour ton père, de ce doux sentiment que ta bouche ne peut exprimer. »

En mettant sous les yeux du spectateur une action qui l'indispose contre Léar, c'est une maladresse dans une pièce dont la tendresse paternelle doit être le principal ressort.

Ducis, avec raison, a placé ce partage dans l'avant-scène, et a cherché à excuser la faiblesse du roi, qu'il montre comme ayant été trompé par les odieuses calomnies de Volnérille.

Léar nous inspire déjà beaucoup de compassion, lorsque ce monarque, dépouillé de ses états, nous retrace une partie de ses malheurs dans le récit suivant, qui sert d'exposition.

Sous l'horreur du mépris il m'a fallu ployer.
Mon âge, mes bienfaits, rien n'a touché ma fille.
Dieux ! punissez un jour l'ingrate Volnérille !
Tandis que son palais, brillant, tumultueux,
Retentissait du bruit des festins somptueux,
Tandis qu'avec éclat, sous des voûtes pompeuses
S'élevaient des concerts les voix harmonieuses,

Seul et dans l'ombre assis, confus, humilié,
Je mangeais en pleurant le pain de sa pitié;
Encor me fallait-il cacher souvent mes larmes.
Pour ses barbares yeux ma peine avait des charmes :
Ce monstre, avec plaisir, préparait le poison,
Elle irritait mes maux pour troubler ma raison;
Payait les ris moqueurs d'une insolente troupe,
J'ai bu le désespoir dans cette horrible coupe.
Enfin de son palais je me suis échappé.

Léar, s'étant réfugié auprès de sa fille Régane, a toujours présent à l'esprit la triste victime de son injustice, l'infortunée Cordélia, dont le poëte français a changé le nom en celui d'Helmonde. Je me rappelle, dit encore Léar,

Son noble désespoir, lorsque dans ses adieux,
Ses yeux chargés de pleurs cherchaient toujours mes yeux.
« Mon père, disait-elle, ô mon auguste père,
Faut-il qu'à votre cœur je devienne étrangère! »
Et j'ai pu la maudire! et j'ai pu la chasser!
Voilà, voilà le trait dont je me sens percer:
Mes malheurs ne sont rien. Ciel, arme ta vengeance!
J'ai plongé le poignard au sein de l'innocence;
Mes bienfaits ont toujours cherché mes ennemis,
Et mon sort fut toujours d'accabler mes amis.
O supplice! ô douleur! cher Kent, je t'en conjure,
Apaise, en m'immolant, les dieux et la nature.
Presse-les de m'ôter, par de soudains transports,
En troublant ma raison, l'horreur de mes remords.

On voit déjà une grande analogie entre Léar, dépouillé de ses états par Régane et Volnérille, et OEdipe chassé du trône de Thèbes par ses fils; et l'un et l'autre retrouvant dans une fille infortunée toutes les vertus de la piété filiale. Cepen-

dant les caractères de ces deux rois sont conçus par Ducis très-différemment.

Le sentiment qui domine OEdipe est celui de la haine contre Étéocle et Polynice; tandis que dans Léar, qui est sans cesse tourmenté par le souvenir de son injustice, c'est toute la force du sentiment de l'amour paternel qui constitue le caractère de ce prince. Ducis, doué d'une âme sensible et expansive, ne pouvait faire un choix plus analogue à sa manière de sentir.

Si dans le pathétique il s'est élevé au-dessus de Sophocle, on ne peut lui contester de s'être placé, sous ce rapport, à une plus grande distance encore de Shakspeare. Peut-être regardera-t-on comme une innovation intolérable, de ce qu'il a osé mettre sur la scène un vieillard qui tombe en démence; et alléguera-t-on que l'art nous prescrit de ne placer sous nos yeux que des objets choisis dans une belle nature, et que tout ce qui tend à nous montrer l'espèce humaine dans un état de dégradation, doit être rejeté de notre théâtre?

J'en conviens; mais aussi il faut établir une grande différence entre une démence ordinaire et celle qui est le suprême degré du désespoir et de la passion. Ainsi lorsque, dans Shakspeare, Léar refuse de se mettre à l'abri d'un orage parce qu'il veut, dit-il, s'entretenir avec un savant Thébain, et disserter avec lui sur la cause du tonnerre, ces mots qui prouvent l'aliénation de son esprit, n'ont d'autre effet que de jeter de la froideur sur la

pièce; tandis que tous ceux que prononce Léar dans l'égarement de sa douleur, augmentent l'intérêt dramatique, et portent le pathétique à son comble. Pour juger de tout l'effet que Ducis a tiré du rôle de Léar, il suffit de lire la scène huitième du troisième acte, où Helmonde se présente devant ce prince après en avoir été séparée si longtemps. Elle est à ses pieds, le tendre nom de père est prononcé; mais le malheureux vieillard, dans son délire, ne voit en elle qu'une étrangère, il la repousse avec horreur; il lui demande qui elle est: *Votre fille*, lui répond-elle en lui tendant les bras. Il la prend pour Volnérille, et s'écrie:

Qu'on la charge de fers.

HELMONDE.

Arrêtez?

LÉAR.

Plus de pardon.
Je te traîne à ton tour au tribunal des dieux:
Les voilà tous assis pour juger des perfides.

LE COMTE DE KENT.

Oubliez s'il se peut des enfans parricides.

LÉAR.

Qui, moi, les oublier! Dieux, jugez entre nous!
Les accusés tremblans sont ici devant vous.
J'atteste avec serment, par ces mains paternelles,
Que toujours dans mon cœur je portai les cruelles.
Vous auriez dû donner à ces monstres affreux,
Quelque enfant meurtrier qui m'aurait vengé d'eux.
Éclatez, il est temps; c'est moi qui vous implore:
Ne craignez pas pour eux que le sang parle encore:
Pour lancer votre arrêt, pour diriger vos coups,
Sur vos trônes sacrés, je m'assieds avec vous.

Se reposant ensuite sur un rocher, il accuse l'insensibilité de Régane et de Volnérille, en s'écriant :

Avez-vous oublié que vous étiez mes filles ?
Vous en coûtait-il tant de vous laisser toucher
Par mes tendres bienfaits qui venaient vous chercher ?
N'avez-vous pas senti l'inévitable empire
Qu'exerce la bonté sur tout ce qui respire ?
Le tigre, jeune encor, dans son antre cruel,
Ne porte point la dent sur le sein maternel :
Et vous m'avez chassé, la nuit, moi, votre père,
Qui n'a gardé pour lui que l'exil, la misère !
Si j'eus un trône, hélas ! ce fut pour vous l'offrir.
Quel crime ai-je commis, que de vous trop chérir ?

Ses transports redoublent :

Arrachez, mes amis, ces serpens de mon sein !
Ah ! dieux ! Ah ! je me meurs !

HELMONDE.

Quel tourment il endure !

LÉAR.

Je sens leur dent cruelle élargir ma blessure :
Ils s'y plongent en foule ; ils en sortent sanglans.

HELMONDE.

Ces monstres si cruels, ah ! ce sont ses enfans !

LÉAR.

Les ingrats ! les ingrats !

Helmonde, accablée de douleur, fait entendre sa voix. Léar frémit, et s'étonne de la ressemblance qu'offrent les traits de cette jeune inconnue à ceux de sa fille infortunée ; il sent qu'auprès d'elle les souffrances de son cœur sont soulagées : *Elle était de votre âge*, lui dit-il. — *Ah ! si le ciel la rendait*

à vos vœux, lui répond Helmonde, *pourriez-vous l'écarter de vos bras?*

Mais bientôt, craignant de s'abandonner à une trop douce erreur, et qu'une pitié généreuse ne cherche à le consoler, Léar, dans ce doute cruel s'écrie :

Es-tu mon sang?

HELMONDE.

Mon père!

LÉAR.

O moment plein de charmes!

HELMONDE.

Helmonde est dans vos bras, voyez couler ses larmes.

LÉAR, *saisissant son épée pour se percer le sein.*

Hé bien! puisque tu l'es, voilà mon châtiment?

HELMONDE.

Que faites-vous, grand Dieu!

LÉAR.

Je te venge.

On dira peut-être qu'il y a de la précipitation dans ce mouvement dramatique, et que la première chose que devrait faire Léar, en reconnaissant sa fille, serait de s'abandonner au charme de la revoir. Mais je ferai remarquer que l'effervescence même de ses sentimens, et l'effet que produit sur lui Helmonde, augmentent la douleur qu'il ressent d'avoir pu la réduire à cet état d'infortune.

C'est alors que ce transport de désespoir, modifiant l'égarement de ses sens, le jette dans une

affreuse frénésie, et que, se saisissant de son épée, il prononce ces mots : *Je te venge!*

On ne peut encore qu'admirer la scène où Léar maudit Volnérille sans la connaître; et, en accusant son inhumanité, exerce sur elle un tel ascendant, qu'à ces terribles mots, *sortez!* que prononce deux fois ce père malheureux, la fière Volnérille est entraînée comme par une puissance surnaturelle, et contrainte de se dérober à ses regards foudroyans. Les mêmes mots sont aussi prononcés par Roxane, lorsqu'elle remet Bajazet entre les mains des muets : « C'est un arrêt de mort qui nous glace d'effroi ! » Mais ici ils produisent un autre genre de beauté que dans Racine. Les mots que prononce Roxane sont le résultat d'un combat qui se livre dans son âme, et l'effet n'en est produit sur le spectateur qu'au moment où l'action est en quelque sorte passée, tandis que Ducis met entièrement à découvert le mouvement violent qui agite le cœur de Léar. C'est la victoire de la puissance paternelle.

Le poëte anglais donne à Léar une physionomie bien moins théâtrale, et, au lieu de nous le montrer comme Ducis, continuellement déchiré par les remords, il n'en fait qu'un prince faible et sans caractère; aussi, ne trouvant pas les moyens de fonder un grand intérêt sur un semblable personnage, est-il obligé de recourir à des inventions bizarres pour remplir les vides de son action; je n'en citerai qu'un exemple.

Il produit sur la scène un certain comte de Glocester, à qui l'époux de Volnérille arrache les yeux. Cet infortuné ne demande plus que la mort; et ayant rencontré son fils sans le reconnaître, il le prie de guider ses pas sur une haute montagne, et de lui rendre le service de le précipiter en bas. Le jeune homme le conduit dans une plaine, et ne le faisant tomber que de sa hauteur, l'assure qu'il a vu un génie aux ailes dorées qui l'a soutenu dans les airs. C'est particulièrement dans les détails et dans les scènes épisodiques que Shakspeare s'abandonne à toute la fougue de son imagination; mais en considérant sa pièce dans son ensemble, elle n'est peut-être pas plus défectueuse que celle de Ducis.

On demandera toujours au poëte français pourquoi Volnérille n'a point cherché à retenir son père auprès d'elle, et ne craint pas que les anciens sujets de Léar se révoltent pour le défendre? et comment, en voyageant à pied dans des états qu'il a gouvernés, il n'a pas été reconnu dans la route? En vain l'auteur lui fait dire qu'il s'est glissé dans l'ombre pour s'introduire furtivement chez sa fille Régane; je ne crois pas que beaucoup de personnes se contentent de cette raison.

Il n'est pas moins absurde de voir une princesse errer à l'aventure dans une forêt, se réfugier au milieu d'une troupe de conjurés, et se retirer avec leur chef dans le fond d'une caverne.

Nous pourrions multiplier de semblables obser-

vations, et faire remarquer les vices d'un style rempli de négligences et de déclamations; et il ne serait pas moins vrai que cette pièce obtint un succès aussi grand que celui de *Zaïre*. Comment Ducis parvint-il donc à produire un effet aussi prodigieux? C'est en subjuguant l'âme du spectateur par la force de l'intérêt dramatique.

Voilà tout ce que l'auteur ambitionnait. Dédaignant de répondre aux objections qu'on lui opposait contre sa pièce, il se contentait de dire à ses censeurs: « Je vous accorde que ma pièce est rem» plie de défauts; mais, convenez aussi, mes» sieurs les critiques, que je suis le Bridaine de» la tragédie. »

Pour terminer nos observations sur le théâtre de Ducis, nous dirons encore un mot sur les tragédies de *Jean-Sans-Terre* et d'*Abufar*. La première n'eut aucun succès, ce qui ne me surprend pas dans une pièce qui offre continuellement le spectacle révoltant de la faiblesse et de l'innocence en proie à la cruauté d'un tyran soupçonneux.

Ce qui séduisit l'auteur, dans ce sujet, c'est la scène de Shakspeare, où le chambellan Hubert, qui doit faire subir le supplice de Bélisaire au jeune duc Arthur de Bretagne renfermé dans une tour, se laisse fléchir par cet enfant. Ducis ne rend pas avec autant de charmes que Shakspeare, la naïveté touchante de ce jeune prince, et, s'écartant du poëte anglais, commet la faute grave

de faire exécuter l'ordre barbare qu'Hubert a éludé.

Par-là toutes les espérances qui alimentaient l'intérêt sont détruites, et du moment qu'Arthur, privé de la vue, est produit sur la scène, la pièce ne peut plus se soutenir.

L'auteur, pour renouer l'intrigue, suppose que la duchesse Constance, mère d'Arthur, rencontre au pied de la tour une croix sur laquelle sont écrits ces mots : *Anglais, sauvez Arthur.* Cela amène la scène où, après la fatale exécution, cette princesse revoit son fils sous un nom supposé, et lui cache sa douleur. C'est sans doute, dans un pareil moment, un effort bien grand pour une mère! Nous ne nous étendrons pas davantage sur une pièce dans laquelle rien ne compense l'ennui qu'inspirent des objets si tristes et si repoussans.

Quant à *Abufar*, le sujet de cette tragédie ressemble beaucoup à celui de *Tiridate* : c'est un frère qui aime sa sœur. Il est vrai qu'au dénoûment, l'auteur nous apprend que les amans étaient dans l'erreur, mais les effets sont les mêmes que si leur amour était incestueux.

Racine, dans son admirable tragédie de *Phèdre*, nous a montré de quelle manière un semblable sujet devait être traité, et comment le développement des passions pouvait nous conduire au sentiment de la pitié.

Elles sont très-peu mises en jeu dans la tragédie *Abufar*. Le sombre Faran, qui aime sa sœur

Saléma, ne parle dans toute la pièce que de s'enfuir de la maison paternelle, et ne nous entretient jamais de son amour. On attend cependant avec impatience la scène où les deux amans doivent se déclarer leur passion; mais cette scène produit peu d'effet, parce que l'auteur, pour reculer l'éclaircissement qui nous instruit de leur naissance, a trop évité de les rapprocher l'un de l'autre.

La tragédie d'*Abufar*, qui n'est qu'en quatre actes, manque donc de ces grands mouvemens dramatiques que le sujet comportait, mais elle offre des tableaux pittoresques de la vie champêtre des peuples nomades de l'Arabie.

Quelques vers s'y font remarquer par le charme du sentiment, comme dans cette réponse de Saléma, à qui son frère demande ce qu'elle a fait durant son absence : *J'ai pleuré*, lui dit-elle.

Nous citerons encore deux vers qui sont dans la couleur locale :

Tu ne vois, poursuit-elle, en ce désert immense,
Que la soif et la mort, l'espace et le silence.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Théâtre de La Harpe.

SECTION PREMIÈRE.

Philoctète et *Coriolan*. — Parallèle du *Philoctète* de Sophocle à celui de La Harpe. — Des tragédies de *Coriolan* de La Harpe, de Balze et de Shakspeare. — Différence du génie de ces poëtes.

Si dans la tragédie rien n'est plus important que le choix du sujet, le poëte est doublement heureux lorsque l'action qu'il conduit est à la fois intéressante et favorable au développement des passions qu'il sait le mieux exprimer.

Ainsi un auteur qui peindrait mal les douces émotions, ou les transports violens de l'amour, pourrait être capable de rendre avec énergie certains mouvemens de l'âme, tels que la fierté, le dépit et le ressentiment.

C'est le cas où se trouve La Harpe, que ses ennemis ont trop injustement taxé de froideur, parce qu'il n'a pas réussi à traiter avec un égal succès toutes sortes de passions.

Ce reproche serait plus applicable à Campistron, qui prête à tous ses héros un langage fade et langoureux. Il n'en est pas de même de La Harpe,

qui, dans *Philoctète*, a fait preuve d'un talent distingué.

Le plan de cette tragédie, dont l'amour est banni, et dans laquelle domine la haine contre l'injustice des hommes, est entièrement dû à Sophocle.

Châteaubrun s'était déjà essayé sur ce sujet, et l'avait défiguré par un amour de Pyrrhus pour une fille de Philoctète.

La Harpe, avec plus de discernement, reconnut tant de perfection dans le style et la contexture de la pièce de Sophocle, qu'il sentit que tout changement ne pourrait que la gâter. Il se contenta donc de supprimer les chœurs, et borna tous ses efforts à rendre avec une scrupuleuse exactitude les tournures de la pièce grecque.

Le succès couronna son attente, et si l'on met à part quelques expressions négligées, son style n'a pris, dans aucune de ses tragédies, une couleur aussi poétique.

On peut remarquer d'abord que de toutes les pièces des anciens *Philoctète* est peut-être la seule dans laquelle le sentiment de la pitié n'est point fondé sur les moyens dramatiques ordinaires. Il est des tragédies où, comme dans *Iphigénie en Aulide*, c'est un père qui ordonne la mort de sa fille; il en est d'autres où, comme dans *Oreste*, c'est un fils qui venge son père; enfin, il en est où, comme dans *Médée*, c'est une mère qui fait périr ses enfans.

Et si nous considérons le théâtre des modernes,

que de moyens n'avons-nous pas tirés du ressort de l'amour? Mais dans *Philoctète*, tout l'intérêt repose sur ce sentiment de commisération que nous font éprouver les souffrances de notre semblable.

Sophocle met en opposition deux grandes forces: d'un côté c'est Philoctète, trahi, abandonné par les Grecs, et leur jurant une haine implacable; de l'autre c'est la destinée de Troie, qui est attachée à son retour à l'armée; et nous avons été trop bien accoutumés, par Homère, à vivre au milieu des Grecs, pour ne pas désirer que Philoctète laisse vaincre son ressentiment.

La première impression que ce héros produit sur nous lui serait trop défavorable, s'il était mis immédiatement en présence d'un personnage qui lui est aussi odieux qu'Ulysse, tandis que Philoctète se livre à des sentimens qui nous le rendent plus intéressant, lorsque Pyrrhus vient le solliciter d'abandonner l'île de Lemnos, où depuis si long-temps il traîne sa malheureuse existence.

C'est une heureuse conception que d'avoir donné à ce fils d'Achille un caractère de candeur et de naïveté qui contraste avec le dessein que, d'après les insinuations d'Ulysse, il forme de tromper Philoctète. La situation pénible où cela met ce jeune prince est très-propice à l'effet théâtral.

Ainsi voilà deux personnages principaux de cette pièce placés l'un et l'autre dans ce combat perpétuel de passions que réclame la tragédie.

Cependant La Harpe, dans la crainte que l'action de Pyrrhus ne parût trop contraire à nos mœurs, et surtout au caractère du fils d'Achille, lui fait dire qu'il peut, sans parler contre sa pensée, instruire Philoctète de toutes les injustices qu'il a essuyées des Grecs, et par-là lui laisser croire qu'il est encore leur ennemi.

Cet argument me paraît renfermer un petit détour qui tend à détruire le caractère de candeur de Pyrrhus. Il est difficile, dans ces nuances délicates, de l'emporter sur Sophocle, et il me semble que La Harpe aurait dû se contenter de faire valoir comme lui l'intérêt des Grecs, à qui les dieux avaient prédit que, sans les flèches d'Hercule que possède Philoctète, Ilion ne pourrait succomber.

Cette idée, prise dans le dogme de la fatalité des anciens, donne à cette scène un caractère religieux et antique.

On sent tout ce que Pyrrhus doit souffrir dans une telle position, qui ne présente pas moins d'intérêt que celle de Philoctète, réduit à regarder tous les hommes comme des perfides. On désire les voir converser, et bientôt tous les grands souvenirs de Troie sont retracés dans ce dialogue, dont le langage simple et naturel est empreint d'une couleur tout-à-fait locale, et nous fait éprouver le charme qu'inspire la vue des belles formes et des contours élégans des statues antiques.

Voilà dans quelles sources l'archevêque de Cam-

brai a puisé ce coloris si séduisant de son Télémaque, dont le plus bel épisode est celui de Philoctète. Aussi Fénélon a-t-il, comme La Harpe, religieusement copié le style de Sophocle; il a rendu avec un charme inexprimable tout ce qui tient à la naïveté du rôle de Pyrrhus.

Ce bel épisode de Télémaque est peut-être ce qui a fait le plus de tort à la tragédie de La Harpe, au sujet de laquelle on connaît ce mot de Buffon : « Cela est fort bien écrit, mais cela est écrit sans » amour. »

Je crois pourtant que, même sous le rapport du sentiment, le morceau de La Harpe que nous allons citer plaira toujours, quoique perdant sans doute à la comparaison avec Fénélon.

PHILOCTÈTE.

Hélas! au nom des Dieux, qui que vous puissiez être,
Étrangers, que les vents dans cette île ont portés,
D'où venez-vous chercher ces bords inhabités?
Et quel est votre nom? quelle est votre patrie?
Vous m'offrez de la mienne une image chérie;
Oui, c'est l'habit des Grecs qu'avec transport je vois.
Répondez, que je puisse entendre votre voix,
Reconnaître des Grecs l'accent et le langage.
Ah! n'ayez point d'horreur de mon aspect sauvage;
Je ne suis point à craindre : ayez, ayez pitié
D'un malheureux, du monde et des Dieux oublié.
La grâce que de vous ici je dois attendre,
C'est qu'au moins vous daigniez me parler et m'entendre.

PYRRHUS.

Soyez donc satisfait, nous sommes Grecs.

PHILOCTÈTE.

O ciel!
Après un si long temps d'un exil si cruel,
Oh! que cette parole à mon oreille est chère!
Quel dessein, ou pour moi quel vent assez prospère,
A guidé vos vaisseaux et vous mène en ces lieux?
Parlez, et contentez mes désirs curieux.

PYRRHUS.

On me nomme Pyrrhus, je suis le fils d'Achille;
Je suis né dans Scyros, et retourne à cette île.
Vous savez tout.

Qui n'admirera la belle simplicité de ce dialogue, et surtout ce ton laconique qui donne tant d'expression et de naturel au langage? Ce dernier genre de mérite est une chose qui n'a échappé ni à l'un ni à l'autre des traducteurs.

Que ce sentiment de l'amour de la patrie qui se manifeste dans l'âme de ce héros, et paralyse pour un moment toute sa haine contre les Grecs, est d'un savant effet! Que ce contraste, pris dans les inconcevables mouvemens du cœur humain, a de vérité! Sans nous en apercevoir, nous nous identifions avec Philoctète, parce qu'à sa place nous aurions agi comme lui, et il nous inspire déjà le plus tendre intérêt dans ce récit qu'il nous fait de ses infortunes, et que La Harpe a littéralement traduit de Sophocle:

O comble de l'injure!
Eh bien! suis-je en effet assez infortuné,
Des Dieux et des mortels assez abandonné?
La Grèce de mes maux n'est pas même informée,
On en étouffe ainsi jusqu'à la renommée;
Et quand le mal affreux dont je suis consumé,

Devient plus dévorant et plus envenimé,
Mes lâches oppresseurs, dans leur secrète joie,
Insultent aux tourmens dont ils m'ont fait la proie.
O mon fils ! vous voyez délaissé dans Lemnos,
Ce guerrier, autrefois compagnon d'un héros,
Inutile héritier des traits du grand Alcide,
Philoctète, en un mot, que l'un et l'autre Atride,
Excités par Ulysse à cette lâcheté,
Et seul et sans secours dans cette île ont jeté,
Blessé par un serpent de qui la dent impure
M'infecta des poisons d'une horrible morsure.
Les cruels !.... De Chrysa, vers les bords phrygiens,
La victoire appelait leurs vaisseaux et les miens.
Nous touchons à Lemnos : fatigué du voyage,
Le sommeil me surprend sous un antre sauvage.
On saisit cet instant, on m'abandonne, on part;
On part en me laissant, par un reste d'égard,
Quelques vases grossiers, quelque vile pâture;
Des voiles déchirés, pour sécher ma blessure,
Quelques lambeaux, rebut du dernier des humains :
Puisse Atride éprouver de semblables destins !
Quel réveil ! quel moment de surprise et d'alarmes !
Que d'imprécations ! que de cris et de larmes !
Lorsqu'en ouvrant les yeux, je vis fuir mes vaisseaux
Que loin de moi les vents emportaient sur les eaux !
Lorsque je me vis seul sur cette plage aride,
Sans appui dans mes maux, sans compagnon, sans guide !
Jetant de tout côté des regards de douleur,
Je ne vis qu'un désert, hélas ! et le malheur,
Tout ce qu'on m'a laissé, le désespoir, la rage !....
Le temps accrut ainsi mes maux et mon outrage.
J'appris à soutenir mes misérables jours.
Mon arc, entre mes mains seul et dernier recours,
Servit à me nourrir ; et lorsqu'un trait rapide
Faisait, du haut des airs, tomber l'oiseau timide,
Souvent il me fallait, pour aller le chercher,
D'un pied faible et souffrant gravir sur le rocher,
Me traîner, en rampant, vers ma chétive proie;
Il fallait employer cette pénible voie

Pour briser des rameaux, et pour y recueillir
Le feu que des cailloux mes mains faisaient jaillir.
Des glaçons, dont l'hiver blanchissait ce rivage,
J'exprimais avec peine un douloureux breuvage.
Enfin, cette caverne et mon arc destructeur,
Et le feu, de la vie heureux conservateur,
Ont soulagé du moins les besoins que j'endure;
Mais rien n'a pu guérir ma funeste blessure.

La Harpe n'a pas toujours rendu Sophocle avec assez de naïveté et de simplicité; quelquefois il a manqué les effets en empruntant à Fénélon des images pour les ajouter au texte du poëte grec. C'est là qu'il fallait opter entre les deux manières, et savoir éviter une accumulation de figures qui peut énerver le discours, et lui ôter cette simplicité dont il tire souvent toute sa force. Si La Harpe n'a pas toujours conservé les beautés de Sophocle dans des morceaux qui tiennent à une grande expansion de l'âme, il a substitué à ce sentiment celui de l'amertume d'un cœur aigri par l'injustice, et une telle modification n'a pas rendu le caractère de Philoctète moins théâtral.

Les adieux de Philoctète, à la grotte qui lui a si long-temps servi d'asile, préparés par ce récit, deviennent fort touchans. On est encore plus attendri lorsque Philoctète, surpris tout à coup par d'horribles souffrances, présente son fer à Pyrrhus, et le supplie de lui arracher la vie. Toute la crainte de cet infortuné est que la contagion dont il ressent les atteintes ne s'étende sur son jeune ami; mais le mal redouble: le héros appelle la

mort à son secours, et l'appelle en vain : il conjure Pyrrhus d'élever un bûcher, et d'y mettre le feu pour terminer ses souffrances :

Prends le feu de Vulcain qui brûle dans cette île;
Mets-moi sur le bûcher, comme jadis mes mains
Osèrent y placer le plus grand des humains.
Le prix que j'en reçus sera ta récompense....
Mais il ne m'entend pas, je n'ai plus d'espérance.
Pyrrhus, où donc es-tu, cher Pyrrhus?

PYRRHUS.

Je gémis;
Je pleure sur vos maux.

PHILOCTÈTE.

Tu pleures, mon cher fils!
Garde cette pitié; jure, quoi qu'il arrive,
De ne point me laisser mourant sur cette rive.

Après ce tableau si attendrissant qui termine le premier acte, l'auteur, agissant conformément aux dispositions où se trouve le spectateur, nous montre Pyrrhus se repentant d'avoir suivi les conseils d'Ulysse :

O combien la vertu souffre à se démentir!

dit-il, et cependant il tient dans ses mains les traits auxquels sont attachés les destins d'Ilion. *Je suis perdu!* s'écrie Philoctète.

Qu'as-tu fait, malheureux?
Pyrrhus, est-il bien vrai?... rends-moi, rends-moi ces armes.

Pyrrhus lui répond qu'il obéit à la Grèce, et que lui-même doit se résoudre à suivre cet exemple.

C'est alors que Philoctète exhale son courroux en ces mots :

O trahison ! ô rage !
Quoi ! tu me préparais cet exécrable outrage !
Lâche, tu m'as séduit par d'indignes détours,
Pour m'enlever ainsi le soutien de mes jours !
Et lorsque tu trahis la foi qui m'était due,
Tu peux me regarder et soutenir ma vue !
Tromper un suppliant qui gémit à tes pieds !
Rends, mon fils, rends ces traits que je t'ai confiés.
Tu ne peux les garder ; c'est mon bien, c'est ma vie ;
Et ma crédulité doit-elle être punie ?
Rougis d'en abuser... au nom de tous les dieux...
Tu ne me réponds rien ! tu détournes les yeux !
Je ne puis te fléchir !... ô rochers ! ô rivages !
Vous, mes seuls compagnons, ô vous, monstres sauvages
(Car je n'ai plus que vous à qui ma voix, hélas !
Puisse adresser des cris que l'on n'écoute pas,)
Témoins accoutumés de ma plainte inutile,
Voyez ce que m'a fait le fils du grand Achille :
Il promet de m'ôter de ces tristes climats ;
Il jure qu'à mon père il conduira mes pas ;
Et quand il me flattait de cette fausse joie,
Le perfide ! c'était pour me conduire à Troie.
Il consolait un cœur qu'il cherchait à frapper ;
Sa main touche la mienne, et c'est pour me tromper !
Il ose me ravir mes flèches homicides
Pour en faire un trophée aux insolens Atrides !
Il triomphe de moi, comme s'il m'eût dompté !
Il ne s'aperçoit pas, dans ma calamité,
Qu'il triomphe d'une ombre aux enfers descendue !
Oh ! devant que ma force en ces lieux fût perdue,
S'il m'avait attaqué !... même tel que je suis,
Ce n'est que par surprise... Ah ! Pyrrhus ! ah ! mon fils !
Souviens-toi de ton nom, reprends ton caractère,
Sois semblable à toi-même et semblable à ton père.
Tu gardes le silence, et je te parle en vain...
Antre qui m'as reçu, je reviens dans ton sein ;
J'y rentre dépouillé, privé de nourriture,

Et je n'attends de toi rien que la sépulture.
Tu me verras mourir : les hôtes des forêts
Ne ressentiront plus l'atteinte de mes traits.
Ma retraite contre eux n'a plus rien qui m'assure ;
J'en avais fait ma proie et serai leur pâture ;
Et je suis donc tombé dans ce revers affreux,
Pour avoir cru Pyrrhus sincère et généreux !...

Le jeune héros ne peut résister à des accens si déchirans ; il est sur le point de tout avouer à Philoctète, quand Ulysse arrive subitement : « Qu'attendez-vous, perfide ? s'écrie-t-il ; remet-» tez-moi ces traits !.... » Ceci forme une sorte de péripétie qui met les trois personnages dans la situation la plus embarrassante.

Voltaire a tiré parti de cette situation dans *Mahomet*, lorsqu'Omar vient dire à Séide :

Traître, que faites-vous ? Mahomet vous attend.

Ici Voltaire l'emporte sur Sophocle, parce que Séide, chargé d'assassiner un vieillard vénérable qu'il ne reconnaît pas encore pour l'auteur de ses jours, mais vers lequel la nature entraîne déjà si puissamment toutes ses affections, est placé dans une alternative plus cruelle que celle où se trouve Pyrrhus, dont le caractère d'ailleurs a servi de modèle à celui de Séide.

L'arrivée d'Ulysse renoue donc plus fortement l'action. Philoctète exhale son courroux contre son plus cruel ennemi, et tout a été tellement bien préparé, que ses imprécations produisent le plus grand effet.

Dans le troisième acte on aime à voir Pyrrhus, rendre à Philoctète ses armes. On attendait ce mouvement de générosité.

L'auteur donne le dernier développement au caractère de Philoctète, lorsque ce héros tend son arc pour tuer Ulysse. Cette haine, toujours inflexible, ôtait toute possibilité à l'auteur de vaincre les résolutions de Philoctète. La Harpe, d'après Sophocle, n'avait donc d'autre moyen d'amener le dénoûment qu'en faisant descendre Hercule dans un nuage, pour déterminer son ancien compagnon d'armes à ne plus résister à la volonté des dieux. Mais c'est un dénoûment d'opéra qui sera toujours le défaut capital de cette belle tragédie.

Si *Philoctète* doit être regardé comme une traduction, il n'en est pas de même de *Coriolan*.

L'histoire romaine présente peu de caractères plus imposans que celui de ce fier patricien, qui d'abord l'idole de Rome, banni ensuite, vient à la tête des Volsques, assiéger ses remparts, et ne se laisse fléchir que par les larmes de sa mère.'

Quoique la tragédie de *Coriolan* présente de beaux morceaux d'éloquence, elle a néanmoins le défaut de ces traits historiques qui séduisent plus à la lecture qu'ils ne conviennent au théâtre.

Ce qui justifie cette réflexion, c'est que de quelque manière qu'on traite le sujet, on est contraint de violer le grand principe de l'unité d'action, soit que l'on construise la fable à l'aide des événe-

mens qui précèdent la scène de la réconciliation de Coriolan avec Rome, soit que l'on donne une suite à cette scène.

Voilà sans doute la raison qui faisait dire à Voltaire qu'il ne voyait qu'une scène dans ce sujet.

C'est l'opinion qu'il avait déjà manifestée dans sa Préface de la tragédie d'*Œdipe*, en réfutant Lamothe, qui s'était exprimé en ces termes :

« Je ne serais pas étonné qu'une nation sensée » s'accommodât de voir *Coriolan* condamné à Rome » au premier acte, reçu chez les Volsques au troi- » sième et à Rome au quatrième. »

La Harpe, séduit par cette phrase, crut reconnaître la cause du peu de succès des tragédies de Coriolan traitées avant lui, dans la trop exacte observation du principe de l'unité d'action, et pensa qu'en comprenant dans sa pièce la condamnation de Coriolan par le sénat, il en augmenterait beaucoup l'intérêt. Sur ce dernier point seulement sa réflexion était juste.

Il est certain qu'en nous retraçant dans le premier acte l'injustice faite par le peuple à Coriolan, on nous fait mieux apprécier les raisons puissantes qu'il a de résister à sa mère. Or, plus on motive le courroux de ce héros, plus on est dans la nécessité d'augmenter la force qui lutte contre ses volontés, par conséquent plus s'accroît en même temps l'effet dramatique de la scène principale. D'un autre côté, les événemens se succédant naturellement, il en résulte que l'intérêt

se soutient jusqu'à la fin de la pièce. Alors, nous dira-t-on, pourquoi attacher tant d'importance à la règle de l'unité d'action, puisqu'en la violant l'intérêt subsiste encore? Je répondrai que s'il n'est pas anéanti, il est du moins considérablement affaibli. En effet, du moment que cette tension de l'esprit qui nous fait suivre le fil d'une intrigue, est détruite, et qu'une nouvelle action commence, l'illusion de la scène s'évanouit, et le désir qu'on éprouvait de voir la fin d'un événement étant satisfait, l'esprit fatigué, ne trouve plus d'obstacle à vaincre, et retombe nécessairement dans une espèce de tiédeur. D'où il résulte que l'intérêt dont est susceptible une pièce dénuée d'unité d'action, n'acquiert jamais ce degré d'intensité nécessaire pour constituer une bonne tragédie.

Voltaire trouvait trois pièces dans le plan proposé par Lamothe. Celui de la tragédie de La Harpe a le même défaut; mais ce défaut était inévitable; car si l'auteur eût imité ses devanciers, il se serait privé des principaux moyens de suppléer au vide de l'action, et néanmoins aurait eu le désavantage de traiter un sujet complexe.

C'est l'inconvénient que n'ont pu éviter Balze et d'autres auteurs français, qui, dans leurs tragédies de *Coriolan*, ne font naître l'action que du moment où Coriolan est dans le camp des Volsques. Balze a donné à son héros un caractère dominé par une fureur aveugle qui s'exhale en menaces, et dont l'ironie est le dernier degré.

Le caractère du Coriolan de La Harpe n'a peut-être pas autant de force, mais il est d'une meilleure invention.

Le héros est plus affecté que celui de Balze de l'injustice des Romains; et, s'il résiste à leurs vœux, c'est moins par une opiniâtreté féroce que par les obligations qu'il a contractées envers les Volsques; de sorte qu'au milieu de ses projets de vengeance il n'a pas étouffé tout sentiment pour sa patrie, ce qui jette plus d'intérêt sur ce personnage. Balze, au contraire, dans la colère furibonde de Coriolan, le représente comme un homme qui veut tout exterminer. Voici de quelle manière il le fait parler :

Sinistre ambassadeur des Romains que je hais,
Je connais vos desseins, connaissez mes projets.
Avant que le soleil se couche au sein de l'onde,
Rome ne sera plus : j'aurai vengé le monde;
Et les monstres cachés dans ces épaisses tours
Auront sur la poussière assouvi les vautours.

Mais quand Balze ne s'abandonne pas trop à ces déclamations, on voit par le passage suivant que sa diction est nourrie de pensées, et offre des mouvemens assez dramatiques :

Qu'entends-je! et depuis quand un pontife odieux
Dans le parti de Rome enchaîne-t-il les dieux?
Insensé, penses-tu que ces êtres sublimes
S'arment de leurs carreaux pour défendre les crimes,
Et que leurs bras chargés du soin de l'univers,
Protégent les brigands qui lui donnent des fers?
C'est en vain que tu crois te les rendre propices :
Les vengeurs des forfaits n'en sont pas les complices.

66533

L'injustice, la fraude et les complots obscurs,
Romains, voilà vos dieux, qu'ils défendent vos murs.
(A l'Ambassadeur.)
Mais, toi, qui dans ces lieux consacrés à la guerre
Vends ta coupable voix aux tyrans de la terre,
Lorsque de deux tribuns les funestes complots
D'un peuple turbulent soulevèrent les flots,
Et que Sicinius armé par l'injustice,
Du haut de la tribune ordonnait mon supplice,
Ministre des autels, réponds; que faisais-tu?
Citoyen sans courage, et prêtre sans vertu,
Au fond du sanctuaire, oisif, dans le silence
Tu laissais, par la force, opprimer l'innocence.
C'était alors pourtant qu'aux tribuns factieux
Tu devais par tes cris faire parler les dieux,
Étonner leur audace[1], à leur puissance altière,
De la religion opposer la barrière,
Menacer, supplier, attendrir, émouvoir;
Mais ton cœur n'a jamais consulté le devoir.

La Harpe, par son plan, s'est donné l'avantage sur ce poëte d'avoir pu tirer parti d'un sublime tableau de Plutarque, dont il a rendu ainsi les principaux traits :

CORIOLAN.
Un seul mot te fera concevoir
Quel destin aujourd'hui je mets en ton pouvoir.
Je suis Coriolan.

TULLUS.
Coriolan!

CORIOLAN.
Lui-même.
Seul bien que m'ait laissé mon infortune extrême,
Ce nom, le plus beau don que m'avait fait le sort,
Ce nom seul, je le sais, est l'arrêt de ma mort.
Mais serais-je en ces lieux si j'avais pu la craindre?
A supporter le jour si j'ai pu me contraindre,

[1] Amphibologie.

C'est dans le seul espoir de venger mes douleurs,
Et de faire aux Romains expier mes malheurs.
Les Romains m'ont banni : le sénat en silence
A laissé des tribuns triompher l'insolence.
Je suis persécuté par de vils ennemis;
Je suis abandonné par de lâches amis.
Je t'offre contre Rome et ma main et ma haine.
A ton pays, à toi, ma vengeance m'enchaîne.
Si tu le veux, ce bras aux Volsques si fatal,
Leur fera plus de bien qu'il ne leur fit de mal.
Si tu crois Marcius aux Volsques inutile,
Ne considère point les dieux ni cet asile;
Frappe: j'ai trop vécu.

Balze, pour suppléer au vide de l'action, a affaibli le grand effet de la scène de Coriolan et de Véturie, en la reproduisant deux fois; et, outre cela, s'est encore vu contraint de recourir à une froide et postiche conspiration de Tullus.

La Harpe, avec plus de connaissance du théâtre, n'a placé que deux scènes très-courtes après la scène de la réconciliation, ayant senti que, dès qu'elle a eu lieu, l'intérêt devait considérablement s'affaiblir.

Il est vrai qu'en cela il était favorisé par son plan, dans lequel il pouvait renfermer un grand nombre d'événemens.

Shakspeare, encore moins retenu que lui par la règle des trois unités, s'est laissé une plus grande latitude en construisant sa tragédie de *Coriolan*. Il comprend, dans cette pièce, toute la vie du héros. Il porte la licence jusqu'à mettre sur la scène la prise de Corioles, et les diverses batailles entre les Volsques et les Romains; aussi,

d'une scène à l'autre, nous transporte-t-il de Rome au milieu du camp des Volsques, et du camp des Volsques dans celui des Romains.

Shakspeare ne se jette pas dans de moindres écarts en traçant le caractère de son héros; car, après en avoir fait un fanfaron qui, traitant les plébéiens d'esclaves, les menace d'entasser leurs cadavres jusqu'à la hauteur de sa lance, il nous représente Coriolan comme le plus vil des intrigans, mendiant les suffrages des derniers artisans, écoutant humblement leurs réprimandes, et parlant de ses blessures pour les attendrir.

Mais on connaît le génie bizarre de ce poëte, qui souvent, après être tombé dans tout ce que le mauvais goût a de plus défectueux, s'élève tout à coup à une hauteur inimaginable.

C'est ce qui se remarque surtout dans la scène où Coriolan se laisse fléchir par sa mère. Cette scène avait déjà été traitée par Tite-Live et par Plutarque. La Harpe, qui avait le choix de l'imitation, a préféré Tite-Live, qui a plus de naturel, à Plutarque; qui abonde en rapprochemens ingénieux. Shakspeare, au contraire, a donné une nouvelle force aux idées de Plutarque, en se les appropriant. Quant à Ralze, il a mis les deux historiens également à contribution.

On peut juger du caractère de génie des trois poëtes, en les comparant dans la manière dont ils ont rendu le trait principal de cette belle scène.

Dans La Harpe, Coriolan ne cède aux instances

de sa mère que lorsqu'elle se jette à ses pieds et s'écrie :

J'y resterai, barbare!
J'expirerai du moins en étendant mes bras
Vers mon fils révolté que je n'attendris pas.

Le mouvement est assez bien. Balzé ne s'arrête pas aussi à propos ; car, dans sa pièce, Coriolan étant demeuré inflexible lorsqu'il a vu sa mère à ses pieds, ne se rend à ses vœux que dans une situation moins forte, lorsqu'elle lui dit :

Non, tu n'es point mon fils.

Ce qui montre que dans les scènes pathétiques, il n'y a qu'un moment pour frapper. Si vous le laissez échapper vous vous égarez.

Quant à Shakspeare, il n'était pas homme à procéder comme les autres : il commence la scène par un coup terrible, en faisant tomber toute la famille de Coriolan aux pieds de ce héros. Il était donc impossible de fonder sur ce moyen le triomphe de Véturie, qui ne doit avoir lieu qu'à la fin de la scène. Mais le ressort qu'il a employé n'a pas moins de force ; car Véturie, après avoir tout mis en usage pour émouvoir Coriolan, jette sur lui un dernier regard de douleur et s'écrie : « Ren» voie-nous donc, barbare; et délivre-toi de notre » aspect importun. Voilà mes dernières paroles » jusqu'au moment où je verrai la flamme dévorer » notre malheureuse patrie. Là, je retrouverai » une voix ; là, je parlerai encore. »

Je n'ai pas besoin de faire remarquer toute la

force d'expression renfermée dans le sens de ces derniers mots.

Les auteurs qui ont placé le lieu de la scène dans le camp des Volsques, ont eu sur La Harpe l'avantage d'avoir observé les principes des unités de temps et de lieu; mais ces principes, jusqu'à un certain point, ne sont pas nécessaires pour fonder l'intérêt d'une pièce; et Aristote même ne parle pas du dernier. C'était surtout le principe d'unité d'action dont il ne fallait pas s'écarter, et nous avons vu que La Harpe n'avait pu y être plus fidèle que ses devanciers. C'est donc avec raison que Crébillon regardait ce sujet comme impraticable. Un jeune homme lui présentait un jour une tragédie de *Coriolan*. « Croyez-vous, lui dit le poëte, que nous vous aurions laissé ce sujet à traiter si nous eussions pu en tirer quelque chose? » Mais souvent le talent donne la mesure de ses forces, en luttant contre les difficultés inhérentes à un sujet ingrat. La Harpe a tiré tout le parti possible de celui de *Coriolan*. Il a su distribuer les scènes de cette tragédie avec une sage économie, et il a mis habilement en œuvre les matériaux que lui fournissait l'histoire. La versification de cette pièce est soignée, mais n'a pas la belle couleur de celle de *Philoctète*, et si l'on observe que cette dernière n'est qu'une traduction, et que *Warwick*, dont nous allons nous occuper, manque de force dramatique, on pourra regarder *Coriolan* comme la tragédie qui fait le plus d'honneur au talent de La Harpe.

SECTION DEUXIÈME.

Le comte de Warwik, *Jeanne de Naples* et *Virginie*. — Parallèle de cette dernière pièce à la tragédie de *Virginie*, d'Alfiéri.

Nous nous étendrons peu sur la tragédie du *Comte de Warwick*, qui, ne nous présentant ni des beautés bien remarquables, ni de grands défauts, ne fournit qu'un petit nombre d'observations utiles à l'art dramatique.

Un caractère brillant, un plan sagement conçu, et un style élégant, et souvent calqué sur les formes de Racine et de Voltaire, ont fait le succès de cette pièce.

En voici le sujet: Warwick, qui par sa valeur a placé Édouard sur le trône des Lancastres, vient de négocier en France un traité. Rappelé à Londres par ce prince, il le trouve prêt à lui enlever Élisabeth Woordville, dont la main lui était promise, et à partager avec elle sa couronne. Trop fier, trop impétueux pour dissimuler son ressentiment, il brave Édouard, résiste à ses gardes, et se fait jeter dans les fers. Marguerite d'Anjou, veuve du dernier roi, issu des Lancastres, conspire avec ses partisans, et délivre le héros; mais celui-ci ne fait usage de sa liberté que pour défendre les jours de l'ingrat monarque, et le rétablit sur le trône.

Cette pièce est bien conduite, et les différens rôles en sont sagement conçus. On voit sur le pre-

mier plan le comte de Warwick, dont le caractère est un mélange de fierté, de générosité et d'exaltation chevaleresque. N'écoutant que son amour, il s'irrite contre l'injustice, et se place par ses imprudences dans des situations qui, d'acte en acte, deviennent plus périlleuses. Ainsi l'action marche rapidement; elle est simple, et tous les ressorts en sont bien disposés. Cependant, dira-t-on, comment cette pièce, qui remplit à peu près toutes les conditions prescrites par l'art théâtral, ne produit-elle sur nous qu'une faible impression? c'est parce que Warwick n'est jamais exposé à des dangers éminens. Édouard use toujours de beaucoup de modération envers un héros à qui il est redevable du trône; et du moment que ce monarque a dit à Élisabeth qu'il bornera sa vengeance à faire renfermer Warwick pour quelques mois dans une tour, on cesse de trembler pour les jours de ce héros, et l'intérêt s'affaiblit considérablement.

D'un autre côté, la position difficile où Édouard est placé, répand une certaine froideur sur le rôle de ce personnage.

Néanmoins l'auteur a surmonté avec beaucoup de talent la grande difficulté de faire toujours parler ce prince avec une dignité convenable. Cela est surtout sensible dans la scène où Marguerite d'Anjou lui demande sa liberté et celle de son fils. Cette scène est adroitement préparée par celle dans laquelle cette veuve du dernier roi fait le récit des circonstances de sa fuite, lorsque réfugiée

dans une forêt, elle osa confier à la pitié d'un brigand les jours du royal enfant qu'elle tenait dans ses bras.

Cependant ces deux scènes ont l'inconvénient de jeter sur cette princesse un intérêt qui est d'autant plus déplacé, qu'elle doit jouer un rôle odieux dans le reste de la pièce.

Heureusement que cette impression momentanée n'affaiblit point celle que produit sur nous Warwick, qui, dès qu'il se montre, s'empare de toutes nos affections.

Marguerite d'Anjou ne reparaît sur la scène que pour exciter la jalousie de ce héros, en lui apprenant que le roi est sur le point de devenir l'époux d'Élisabeth, ce qui n'est pas un moyen bien digne de la tragédie; quant à Élisabeth, sa douceur, ses craintes et son amour, contrastent d'une manière piquante avec les emportemens du comte. La scène où elle le vient supplier de fléchir sa fierté devant le roi, est assez belle; cependant on désirerait que l'auteur l'eût rendue plus pathétique, et ne se fût point écarté des bornes qu'on ne peut outrepasser dans la passion sans manquer les effets. Par exemple; lorsqu'Élisabeth, conjurant son amant d'apaiser le courroux du roi, finit par le menacer de se donner la mort de sa propre main, il me semble que l'auteur aurait dû s'arrêter là, et ne point faire dire à Élisabeth qu'à l'instant de cette mort, elle maudira Édouard, elle maudira le sort, elle maudira son amant, plus cruel encore

que le sort. C'est tomber dans la déclamation; et l'on sent qu'une personne qui est dans une pareille situation, doit plus s'occuper du moment présent que de ce qu'elle fera après s'être poignardée.

Warwick parle avec une passion plus vraie, et renfermant tous les caractères qui appartiennent à un héros, plaira toujours sur la scène française.

Il y produit un grand effet, lorsqu'Édouard, mécontent de ses emportemens, veut l'éloigner, crainte d'être forcé de le punir, et que ce guerrier, qui s'entend nommer, l'aborde brusquement, en s'écriant: *Le voici!* Ces mots amènent une situation théâtrale, parce que, d'après le caractère de Warwick, il font présager toutes les extrémités auxquelles il va se porter, à l'instant même où les paroles du roi nous faisaient redouter cette entrevue.

Le dernier trait qui achève de le peindre, c'est lorsque, délivré des fers par les partisans de Marguerite, il court défendre Édouard.

A la première représentation de cette pièce, La Harpe ne faisait sortir Warwick de prison que pour marcher contre ce prince.

Voltaire, à la lecture de ce passage, ne put s'empêcher de manifester un mouvement d'impatience: *Ce n'est point ça, ce n'est point ça!* dit-il à l'auteur; et aussitôt il lui indiqua ce changement important, qui complète le caractère de générosité du héros.

Il est vrai qu'en montrant Warwick comme le li-

bérateur du prince qui l'a offensé, c'est s'écarter de l'histoire; mais il vaut mieux l'altérer un peu, que de ne pas soutenir les caractères que le poëte a établis, parce que les événemens sont toujours placés dans un certain lointain, tandis que l'homme dont on nous dépeint les sentimens est sous nos yeux.

Après ce beau mouvement, le cinquième acte est de peu d'effet. Ce qui provient de ce que la conspiration tramée par Marguerite, n'a point été préparée par un combat de craintes et d'espérances.

Ces conspirations subites auxquelles on a recours pour amener le dénoûment, sont des moyens qui, chez les modernes, ont remplacé ces divinités secourables que les anciens faisaient descendre du ciel pour tirer l'auteur d'embarras.

Nous ferons sur le style de cette tragédie, des observations analogues à celles que le plan nous a fournies. On y remarque peu d'originalité, et une imitation fréquente des tournures de Racine et de Voltaire. Par exemple, lorsque l'auteur fait parler ainsi Warwick :

On verra d'un côté l'appui de l'Angleterre,
Warwick de ses travaux demandant le salaire,
Indigné des affronts qu'il n'a pas mérités,
Et de l'ingrat York contant les lâchetés;
Et de l'autre on verra, confus en ma présence,
Édouard aux grandeurs porté par ma vaillance
Qui, sans moi, dans l'exil ou la captivité
Cacherait sa misère et son obscurité.

On se rappelle un peu trop le mouvement renfermé dans le passage de *Britannicus*, qui commence ainsi :

On verra d'un côté le fils d'un empereur.

Un autre emprunt fait à Racine se reconnaîtra dans les vers suivans :

Il me semble déjà que ces murs odieux
M'accablent de ma honte et repoussent mes vœux.

Ceci est calqué sur ces vers de la tragédie de *Phèdre*, et n'en reproduit point l'harmonie imitative :

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes,
Vont prendre la parole ; et, prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.

C'est le lieu de faire quelques observations importantes sur une sorte de larcins littéraires dont je ne vois pas que l'on ait signalé l'abus. Je veux parler de l'imitation des formes de style de nos grands poëtes. Cette imitation, considérée comme étude, n'aurait rien que de louable ; mais lorsqu'elle dégénère en habitude, elle tend à ôter à un auteur toute originalité, et à ne lui faire voir la nature qu'avec les yeux des autres.

Ces sortes de réminiscences sont celles contre lesquelles un poëte devrait être le plus en garde ; car la mémoire ne suffit pas pour nous faire éviter ce qui ne tient souvent qu'à des nuances imperceptibles.

Il y a plus, c'est qu'il n'est pas rare de voir un auteur reproduire involontairement les mouvemens qui lui ont déjà réussi. Cela se remarque principalement dans la vieillesse de quelques grands poëtes, qui, ayant cessé de sentir vivement, ont perdu tout l'éclat de leur coloris.

Si dans Warwick on reconnaît souvent les formes de Racine et de Voltaire, on ne peut en dire autant de la tragédie de *Jeanne de Naples*. La Harpe n'en a composé aucune dont le style soit plus négligé. On y rencontre fréquemment des vers prosaïques et des enjambemens vicieux; mais le fond du sujet présente quelqu'intérêt.

Jeanne, reine de Naples, secondée par le duc de Tarente, a fait périr son époux, et n'a recueilli pour tout fruit de son crime, que de favoriser l'ambition de son complice, qui vient d'être chargé par les états de la défense du royaume.

Le roi de Hongrie, pour obtenir vengeance du meurtre de son frère, accourt en Italie, à la tête d'une armée formidable, et porte la guerre jusqu'au pied des murailles de Naples. Une trêve a lieu, et ce fier conquérant, comme un héros de Campistron, ne cherche qu'à revoir la dame de ses pensées, une princesse Amélie, qui autrefois a été refusée à ses vœux. Il obtient d'elle une entrevue, et lui dit :

Calmez le trouble affreux qui m'a dû pénétrer.
Ce n'est qu'auprès de vous que je viens respirer.
J'y viens chercher la paix, l'amour et l'innocence.

Un conquérant qui vient chercher l'amour et l'innocence : quel fade langage ! et quoi de plus ridicule ? Amélie, qui, par bienséance, est presque toujours obligée de renfermer ses sentimens dans son cœur, ne joue pas un rôle moins froid. Et cette scène, où ces deux personnages commencent à parler de leur amour, pour s'entretenir ensuite sur des objets de pure politique, dégénère en une longue conversation qui n'a d'autre résultat que d'apprendre au roi de Hongrie qu'il a un rival dans le duc de Tarente.

La scène où ces deux princes sont en présence l'un de l'autre offre de l'intérêt, des mouvemens dramatiques, et des vers fortement écrits, surtout dans le tableau que trace le duc de Tarente de la décadence de l'état. Le traité va se conclure, lorsque le roi de Hongrie s'aperçoit que le duc aime Amélie, et le lui reproche. Ils se séparent dans des dispositions hostiles.

Dès lors Tarente change de politique, se rapproche de la reine, et lui propose de faire assassiner le roi de Hongrie. Outre que cela dégrade le duc, il est contre toute vraisemblance que, connaissant les remords auxquels la reine est livrée, il ose lui faire une semblable ouverture ; aussi se hâte-t-elle d'avertir le roi de Hongrie du danger qu'il court.

Voilà donc une nouvelle action terminée. L'auteur, pour renouer son intrigue, suppose que, dans la nuit, le roi de Hongrie s'est rendu maître

de la ville, et que ce prince, oubliant le service que la reine vient de lui rendre, persiste à la faire descendre du trône, pour y placer ce prince de Tarente dont il a tant de raisons de se méfier; mais quelquefois les invraisemblances amènent de belles scènes. C'est ce qui a lieu ici, surtout dans celle où la reine, comparaissant devant ses états, non en prisonnière, mais en souveraine, avoue son crime, accuse Tarente, et se donne la mort. La pompe du spectacle se réunit ici à la grandeur des sentimens.

Un caractère qui, après celui de la reine, a beaucoup contribué au succès de cette pièce, est celui du grand-justicier Montescale, qui, connaissant le crime de sa souveraine, lui reste fidèle, parce qu'il est son sujet. Les autres caractères sont trop peu prononcés, et manquent de passion. A l'égard de l'intrigue, les événemens se succèdent dans un ordre naturel; mais on désirerait qu'ils dérivassent davantage les uns des autres: cela aurait donné plus d'activité à l'intérêt, qui se réduit à un mouvement de curiosité. Pour que le spectateur eût pu sortir de cet état de tiédeur, il aurait fallu que quelque grande catastrophe, indépendante de la volonté de la reine, nous apitoyât davantage sur elle. C'est l'effet que produit la *Sémiramis* de Voltaire, assassinée par son fils sur le tombeau de Ninus.

On peut alléguer que les tragédies de La Harpe, qui viennent d'être examinées, ne comportaient

pas le développement de passions aussi violentes; mais on n'a rien à répondre à l'égard de *Virginie*, qui offre un dénoûment éminemment tragique.

Quand on a une pareille donnée, c'est au poëte à déployer toutes les ressources de son génie pour rattacher une fable intéressante, au dénoûment fourni par l'histoire.

La pièce commence par une scène où le sénateur Valérius et l'ancien tribun Icilius négocient un traité entre les patriciens et les plébéiens, pour mettre un frein à la puissance des décemvirs, dominés par Appius. Cette scène, dont le style rappelle un peu celui de *Brutus*, n'a pas de suite; et ce qui occupe le reste de l'acte, ce sont les apprêts du mariage d'Icilius avec Virginie, et le récit du trait connu de l'audacieux favori d'Appius, qui réclame cette jeune Romaine comme son esclave; Icilius sort en disant qu'il va tout employer pour sauver l'innocence, ce qui veut dire qu'il ne sait pas encore ce qu'il fera.

Alfiéri, dans sa tragédie de *Virginie*, a mis adroitement en action ce qui est en récit dans La Harpe, et il a tiré de cette scène un effet d'autant plus théâtral, qu'il nous y a préparés par une autre dans laquelle il nous apprend que Virginie est sur le point d'épouser Icilius. C'est donc disposer heureusement ses effets que de faire arriver ce jeune héros au moment où le cruel Marcus est sur le point d'enlever Virginie des bras de sa mère.

Alfiéri nous montre ensuite Virginie traînée devant le tribunal d'Appius. Ce décemvir, retenu par une ancienne loi, n'ose prononcer le jugement jusqu'au retour de Virginius, qui est allé combattre les Sabins.

C'est ainsi qu'Alfiéri trouve un moyen ingénieux de reculer le dénoûment.

Dans La Harpe, Icilius sert moins de mobile à l'action; et, au lieu de ce jeune patricien, c'est Plautie, mère de Virginie, qui la défend contre le décemvir. Le rôle de cette Romaine, écrit avec chaleur, est calqué sur celui de la *Clytemnestre* de Racine.

A l'égard d'Icilius il ne fait pas de grands efforts pour prévenir le malheur qui menace Virginie; car, dans son entretien avec Appius, il ne songe qu'à lui donner des leçons sur la conduite qu'il aurait dû tenir pour se rendre agréable aux Romains: tout cela est exprimé en vers sentencieux, faits pour provoquer les applaudissemens, mais n'est pas moins déplacé; car Icilius, au lieu de discuter avec Appius sur ce qui constitue la force d'un état, devrait lui parler un peu plus de cette Virginie qu'il aime, et qui va lui être enlevée.

Enfin, sans être excité par la passion, et toujours en dissertant, Icilius finit par reprocher au décemvir son dernier attentat; aussi, comme on le présume bien, celui-ci n'a d'autre réponse à faire à l'argumentateur que de l'envoyer en prison.

On peut remarquer que c'est le même moyen dont l'auteur s'est servi pour former le nœud principal de *Warwick;* mais l'imprudence de ce héros était excusée par le développement de son caractère fier et irascible ; d'ailleurs Warwick, qui avait rendu de si grands services à Édouard, pouvait parler avec une certaine liberté à un prince plus égaré par l'amour que méchant; il en est bien autrement d'Icilius qui, instruit des complots ourdis contre Appius, ne devrait point l'irriter mal à propos.

Appius, d'un autre côté, n'est pas un amant fort passionné; car, au lieu de s'entretenir, avec son confident, de Virginie et du grand événement qui vient de se passer, il ne lui parle que de ses anciens démêlés avec Icilius. Il me semble que l'auteur aurait dû plutôt nous représenter Appius comme un homme emporté par la fougue de la passion, luttant sans cesse entre sa politique et son amour. C'est ainsi qu'est conçu, dans *Britannicus*, le caractère de Néron, qui se trouve à peu près dans la même situation qu'Appius.

Maintenant la difficulté est de savoir comment Icilius sortira de prison. C'est ce dont l'auteur se met peu en peine, car le peuple vient briser ses fers; et Icilius, à son tour, brise ceux de Virginie et la remet entre les mains de son père, qui arrive à point nommé pour la défendre.

Voilà bien des événemens précipités et auxquels on ne s'attendait pas plus qu'à l'inconcevable bon-

homie d'Appius qui, sans songer à faire arrêter de nouveau les prisonniers qu'il a laissé échapper, s'imagine qu'ils se rendront sans hésiter à son appel; et c'est Virginius, ce vieillard, qu'on verra bientôt égorger sa fille, qui délibère s'il obéira aux ordres d'Appius, ou si, adoptant l'avis d'Icilius, il se réfugiera dans le camp des Romains, dont il est l'idole.

Alfiéri a également le tort de ne pas mettre assez de force dans le caractère de Virginius; mais il était difficile de faire valoir ce caractère sans nuire à celui d'Icilius; quoi qu'il en soit, La Harpe a tellement senti la nécessité de relever le caractère de Virginius, qu'il a cherché à motiver l'invraisemblance de sa conduite, par une exagération de sentimens, en faisant dire à ce vieillard :

> Et sur son tribunal, d'un regard affermi,
> J'oserai défier mon indigne ennemi.
> Dans les transports affreux qu'en mon âme il fait naître,
> Je sens que j'ai besoin de l'aspect de ce traître.

Ces vers font connaître la fausseté du ressort : quoi ! Virginius aime mieux défier un ennemi dont il ne peut rien attendre, que de songer à sauver sa fille et sa patrie !

Si Virginie paraissait plus intéressante, si son amour était peint avec des couleurs fortes et douces, si le jeune Icilius se montrait un peu plus occupé d'elle, et que le caractère de Virginius fût plus développé, on serait ému davantage au moment de la catastrophe; tandis que Virgi-

nius tuant sa fille n'amène pas même une situation pathétique, lorsqu'il s'écrie :

Meurs, vertueuse fille, et de la main d'un père !

Ce vers est froid, parce que, dans une pareille situation, les mots doivent être dictés par l'âme. Or, je ne crois pas que, dans une pareille situation, Virginius doive faire la réflexion que sa fille est vertueuse et meurt de la main d'un père.

Ce dénoûment, tout en action, est emprunté d'Alfiéri; mais celui de ce poëte italien est bien mieux amené. On y apprend qu'Icilius, attaqué par des sicaires du décemvir, et ne pouvant leur résister, s'est donné la mort en prononçant ces dernières paroles : « Virginie, ô mon épouse, ap» prends de moi à mourir libre. » Ces mots, rapportés à Virginius et à sa fille, en présence d'Appius, exaltent leurs sentimens; Virginius menace le tyran : « Icilius ne vit plus, s'écrie-t-il, » et Appius règne encore ! » Le décemvir cherche vainement à se justifier auprès du peuple; Virginius, lui adressant la parole : « T'aperçois-tu, » dit-il, de ce silence de Rome qui prononce ta » sentence? » Appius, qui n'est pas bravé impunément, donne l'ordre d'arrêter Virginius; mais celui-ci le trompe, et feignant de vouloir embrasser sa fille au moment de s'en séparer pour jamais, il la frappe subitement en s'écriant : « Pour dernier don de mon amour, reçois la » liberté et la mort. »

Voilà tout ce que pouvait dire Virginius, dans un moment où il faut plus sentir que penser; et l'on voit combien cette mort de Virginie, précédée de celle d'Icilius, devient plus touchante. Il n'y a point de semblables combinaisons dans La Harpe, qui a conçu aussi faiblement l'intrigue de cette tragédie qu'elle est savamment combinée dans Alfiéri.

Cependant la pièce de l'auteur français eut, dit-on, un grand succès à la représentation. Cela devait être, parce que, si tout n'y est pas dans la vérité de la nature, des déclamations contre les abus du pouvoir, et surtout des vers forts d'expression et des sentences multipliées, provoquent toujours les applaudissemens au théâtre.

CHAPITRE TROISIÈME.

Théâtre de Chénier.

SECTION PREMIÈRE.

Charles IX. — Parallèle entre Chénier et Voltaire.

VOLTAIRE, en parlant de sa *Henriade*, avait émis l'opinion que le grand et terrible sujet dont le tableau est tracé dans le second chant de ce poëme, serait un jour transporté sur notre scène. On voit que je veux parler du massacre de la Saint-Barthélemi qui sert de fondement à la tragédie de *Charles IX*.

C'était déjà un grand avantage à un poëte dramatique de rencontrer dans ce sujet, une terrible catastrophe historique, et le sublime caractère de Coligni. Voltaire, en nous retraçant la mort de ce grand homme, s'est élevé très-haut dans le pathétique; cela suffirait pour nous faire sentir que la tragédie de Chénier demandait beaucoup d'habileté dans l'art de faire mouvoir les passions. Or, de tous les genres de talent que réunissait cet auteur, c'est celui qu'il possédait au moins haut degré.

Si le sujet de *Charles IX* lui offrait cet inconvénient, il le dédommageait d'un autre côté en lui fournissant l'occasion de mettre dans tout son jour

un mérite dont il était éminemment doué, celui d'exprimer sa pensée avec autant de justesse que de force d'expression. On conçoit l'avantage que cela devait lui donner dans une pièce qui, empreinte d'une couleur politique, comportait beaucoup de sentences et de vers saillans, et combien il devait être favorisé par les circonstances.

L'examen de cette tragédie va bientôt justifier ces réflexions.

L'auteur nous montre d'une part Coligni et le roi de Navarre réconciliés avec les catholiques par le chancelier de l'Hôpital, et livrés aux plus sombres inquiétudes; de l'autre, il place sur la scène les Guise soutenus par la reine mère, Catherine de Médicis, et complotant le massacre des protestans. Le caractère artificieux de cette princesse s'enveloppe de sa politique, lorsqu'en présence des Guise elle fait un accueil gracieux à l'amiral de Coligni dont elle a juré la perte; mais elle se met entièrement à découvert, dans le second acte, en pressant Charles IX de favoriser ses desseins. Le roi refusant d'y souscrire, elle charge le cardinal de Lorraine de vaincre ses irrésolutions.

La scène qui a lieu entre ce cardinal et le roi, a beaucoup de rapport à celle dans laquelle Mahomet, par ces mots, excite Séïde au meurtre :

Enfant d'un dieu qui parle à votre cœur,
Écoutez par ma voix sa volonté suprême.
Il faut venger son culte, il faut venger Dieu même.

Voltaire, dans ces paroles de Mahomet, pro-

cède par sentimens. Aussi Séide ne peut s'empêcher de s'écrier : *Un mortel, venger Dieu!* Cette seule exclamation met sous nos yeux l'âme entière de Séide, tandis que nous écoutons Charles avec plus d'indifférence, lorsque la froide raison lui fait dire :

Si telle est en effet la volonté du ciel,
Celui de qui je tiens mon rang et ma puissance,
Me trouvera toujours prêt à l'obéissance.

Séide ne dit pas qu'il obéira; Charles, au contraire, l'assure; et cependant nous prévoyons que le premier s'y résoudra plus facilement que le second, parce qu'au théâtre le sentiment l'emporte sur le raisonnement.

Voltaire procède encore par sentimens, lorsque Séide s'écrie :

Ah! sans doute, ce Dieu dont vous êtes l'image,
Va d'un combat illustre honorer mon courage!

Ces mots, qui font entrevoir à Mahomet combien Séide est éloigné de soupçonner l'ordre qui va lui être donné, ont infiniment plus d'effet que ces sages réflexions de Charles IX.

Cependant je ne puis concevoir aisément
Comment le roi des rois, le Dieu juste et clément,
Devenant tout à coup sanguinaire et perfide,
Peut ainsi commander la fraude et l'homicide;
Comment il peut vouloir qu'à l'ombre de la paix
Un roi verse à longs flots le sang de ses sujets?
Pontife du Très-Haut, c'est à vous de m'instruire.

La réponse est à peu près la même dans les deux

auteurs; mais Mahomet ne se contente pas, comme le cardinal, de dire au jeune homme, qu'il doit remplir l'ordre de la Divinité; il sent qu'il faut frapper un grand coup pour vaincre sa résistance; et, présentant à son esprit une image terrible de la puissance de l'Éternel, il lui dit :

De ses décrets divins aveugle exécuteur,
Adorez et frappez : vos mains seront armées
Par l'ange de la mort et le dieu des armées.

Alors Séide, accumulant ses questions, veut connaître le nom de la victime :

Parlez : quels ennemis vous faut-il immoler ?
Quel tyran faut-il perdre ? et quel sang doit couler?

On voit que plus la réponse de Mahomet est différée, moins Séide, s'égarant dans ses conjectures, se doute que c'est Zopire qu'il doit égorger. De sorte que quand Mahomet le lui dit, Séide, reculant d'horreur, s'écrie :

De lui !..... Quoi !... mon bras !....

C'est alors que Mahomet, pour l'amener à son but, ne dit pas comme le cardinal de Lorraine :

Le Dieu que nous servons est un Dieu de bonté;
Mais ce Dieu de bonté, de paix et d'indulgence,
Commande quelquefois la guerre et la vengeance.

Il le déterminerait peu à la soumission s'il cherchait à l'entraîner au meurtre par des raisonnemens : ce sont d'autres moyens qu'il emploie, lors-

que, prenant un ton prophétique, il lui reproche une sacrilége hésitation, et s'écrie :

Obéir en silence est votre seule gloire.

Après avoir terrassé Séide par ces mots, il commence à parler à ses sens et à son imagination en faisant passer devant ses yeux une suite de tableaux imposans, dans ce discours rempli de mouvemens oratoires :

Savez-vous qui je suis ? Savez-vous en quels lieux
Ma voix vous a chargé des volontés des cieux ?
Si, malgré ses erreurs et son idolâtrie,
Des peuples d'Orient la Mecque est la patrie;
Si ce temple du monde est promis à ma loi,
Si Dieu m'en a créé le pontife et le roi ;
Si la Mecque est sacrée, en savez-vous la cause ?
Ibrahim y naquit, et sa cendre y repose :
Ibrahim ! dont le bras, docile à l'Éternel,
Traîna son fils unique aux marches de l'autel,
Étouffant pour son Dieu les cris de la nature.
Et quand ce Dieu par vous veut venger son injure
Quand je demande un sang à lui seul adressé,
Quand Dieu vous a choisi, vous avez balancé !
Allez, vil idolâtre, et né pour toujours l'être,
Indigne Musulman, cherchez un autre maître.

Mahomet ne parle que par images. Tout ce qui peut donner de l'entraînement au discours est employé par le poëte : tantôt les interrogations s'accumulent, tantôt c'est une conjonction qui se reproduit avec les mêmes tours ; tantôt c'est un mot dominant qui se répète avec une véhémence toujours croissante. Enfin Mahomet, après avoir fait

entrevoir à Séïde que sa désobéissance va lui enlever Palmire, termine ainsi son discours :

Lâche et faible instrument des vengeances suprêmes,
Les traits que vous portez vont tomber sur vous-même :
Fuyez, servez, rampez, sous mes fiers ennemis.

Le même tableau du *Sacrifice d'Abraham* n'est pas présenté avec des couleurs aussi vives, dans ces vers de la tragédie de *Charles IX.*

Mais au mont Sinaï, l'avez-vous oublié?
Étouffant les clameurs d'une indigne pitié,
Les enfans de Lévi, ministres sanguinaires,
Pour plaire au dieu jaloux, ont immolé leurs frères;
Et la faveur du ciel, apaisé désormais,
Sur les fils de leurs fils descendit à jamais.

On voit que la marche de Chénier est l'inverse de celle de Voltaire, et que les deux derniers vers que nous venons de citer, ne sont autre chose que cette suite de tableaux préparatoires qui nous avaient si vivement frappés dans Voltaire, et que Chénier a réduits à une seule pensée.

Ce n'est pas la seule fois que, dans ce morceau même, Chénier substitue une pensée à des sentimens, ou aux images qu'emploie Voltaire.

Chénier a mis plus de mouvement dans la réponse du roi au cardinal.

Arrêtez : loin de moi cet avenir horrible!
Arrêtez : de mon Dieu j'entends la voix terrible;
Il m'échauffe, il me presse, il accable mes sens....
Eh bien! j'obéirai.... C'en est fait, j'y consens.

Que fait Séïde dans la même circonstance? Il répond simplement :

Je crois entendre Dieu. Tu parles, j'obéis.

Cela suffit pour faire voir combien Voltaire met plus de vérité dans les mouvemens de la passion; il ne suffit pas de frapper toujours fort, il faut le savoir faire à propos.

La scène entre le chancelier de l'Hôpital et le cardinal de Lorraine, qui offre aussi quelque analogie avec la tragédie de *Mahomet*, manque un peu de vivacité dans le dialogue; mais elle renferme des morceaux écrits avec force, et deux portraits assez bien tracés de Louis IX et de Louis XI. Le premier de ces rois est peint de la manière suivante :

Louis Neuf, à jamais, laisse un modèle auguste ;
Il fut brave et pieux, et surtout il fut juste :
Son sceptre ne fut pas trop faible ou trop pesant ;
Et s'il eut des erreurs, quel homme en fut exempt ?
Si l'excès d'un faux zèle a séduit son courage,
A ce grand roi, du moins, rendons un digne hommage;
Ses fautes sont du temps, ses vertus sont de lui :
La voix du monde entier le révère aujourd'hui.

Voici maintenant le portrait de Louis XI.

Le fils de Charles Sept n'aima que les supplices ;
Il redoutait son peuple, et jusqu'à ses complices.
Fils et sujet rebelle, et roi dénaturé,
De gardes, de flatteurs, de bourreaux entouré,
Sa sombre tyrannie entassait les victimes,
Et des prisons d'état il peuplait les abîmes :
Il fut craint; mais l'histoire a, dans tout l'avenir,
De haine et de mépris chargé son souvenir.

On peut remarquer que la multitude de tableaux et de sentences dont cette scène est remplie, fait que les interlocuteurs s'écartent trop de leurs rapports mutuels.

Voltaire, à qui l'on ne peut reprocher de n'avoir point fait usage de semblables moyens, se garde bien cependant de nous faire oublier les personnages qui sont sur la scène.

En général, dans la pièce de Chénier, ils conversent plus qu'ils n'agissent; et si l'on met à part la dernière scène du second acte, où les conjurés désignent les victimes, l'action ne commence à marcher qu'au quatrième acte, lorsque le roi, s'étant réconcilié avec Coligni, lui promet en présence de Guise d'être son protecteur : ce qui donne lieu à une scène de bravades entre Guise et Coligni, scène assez piquante comme le sont toutes celles de ce genre.

Guise, furieux, se retire avec des menaces; et Coligni, qui prévoit le danger auquel ses jours sont exposés, éclate en reproches contre le roi, dont il réveille les ressentimens. La reine mère et le cardinal profitent de la circonstance pour mettre le monarque dans leurs intérêts. Alors la cloche fatale annonce l'heure du massacre, et les conjurés arrivent ayant Guise à leur tête. Aussitôt, croisant leurs épées et fléchissant le genou, ils reçoivent la bénédiction du cardinal, qui, au nom de l'Église, les exhorte à se couvrir du sang des criminels.

Cette scène, dans son but moral, ne saurait être approuvée, puisqu'elle tend à présenter sous un jour odieux les ministres des autels; mais, en ne la considérant que sous le rapport de l'effet théâtral, elle imprime la terreur dans l'âme du spectateur, et cette terreur s'accroît encore par le son de la cloche repété trois fois lentement.

Ce moyen produit à peu près le même effet que le coup de canon de la tragédie d'Adélaïde du Guesclin.

Après cette belle fin du quatrième acte, le cinquième commence d'une manière dramatique par l'annonce du massacre des protestans. Le chancelier de l'Hôpital, dans un dialogue qui est entrecoupé avec art; fait le récit de cette horrible trahison. Le commencement de son discours à cette couleur sombre qui convient au sujet; mais l'auteur n'aurait pas dû chercher à lutter avec Voltaire dans le récit de la mort de Coligni. Sans vouloir établir un parallèle qui serait trop désavantageux à l'auteur de *Charles IX*, nous nous bornerons à faire observer que Chénier n'a souvent fait que changer dans ce morceau l'ordre des idées de Voltaire, et qu'y mettre en action ce qui est en sentiment; c'est ainsi qu'en croyant augmenter les effets il n'a réussi au contraire qu'à introduire de la sécheresse dans des tableaux où l'auteur de la *Henriade* avait mis tant de vie et d'expression.

Ce récit de la mort de Coligni est placé dans la

bouche du roi de Navarre, qui ne paraît au premier acte que pour raconter un songe, et qui, au cinquième, ne fait que remplir le vide de la scène en accablant la reine de reproches.

Si ce rôle est presque nul, il n'en est pas de même de ceux de Coligni et du chancelier de l'Hôpital dont les caractères, conformes à l'histoire, sont assez beaux, et laissent cependant à désirer un peu plus d'énergie.

On pourrait appliquer la même observation à la reine mère, qui débite, il est vrai, des maximes atroces convenables à son caractère; mais qui n'a pas sur les personnes dont elle est entourée cet ascendant qu'on s'attendrait à trouver dans une femme aussi impérieuse.

Néanmoins sa politique est peinte supérieurement dans ce seul vers,

Qu'il agisse aujourd'hui, demain qu'il se repente.

La faiblesse de *Charles IX* est de même parfaitement bien caractérisée dans ces vers :

Mais osez-vous compter sur cette âme incertaine
Qu'un mot peut émouvoir et qu'un instant ramène ?.

Ce vers montre en même temps en quoi Chénier peut s'être trompé dans la manière dont il a envisagé son sujet : car, quel intérêt peut-il résulter d'un prince pusillanime qui, dirigé par une femme sanguinaire, laisse commettre un crime épouvantable, et finit par s'en repentir? Cette

pièce a des longueurs, manque de passions, offre de loin en loin quelques vers négligés, quelques expressions trop familières; et néanmoins mérite des éloges sous les rapports de la conduite et du style. Il était même rare, à l'époque où elle parut, de rencontrer des pièces écrites avec autant de pureté et d'élégance.

Si l'on avoit quelque chose à reprocher au style, ce serait d'être sentencieux et un peu froid: nous verrons cependant que Chénier ne manque pas de sensibilité; c'est ce qui sera mis en évidence dans l'examen des autres pièces du théâtre de cet auteur.

SECTION DEUXIÈME.

Henri VIII. — Comparaison de la tragédie de Shakspeare sur le même sujet, à celle de Chénier.

L'histoire nous représente Henri VIII comme un prince absolu, comme un roi barbare, qui des autels de l'hyménée envoya à la mort plus d'une victime de ses odieuses passions. Un caractère d'une si froide atrocité est peu convenable à la scène, parce que, ne laissant rien à espérer, il nous ôte les moyens d'établir la balance dramatique.

On dira peut-être qu'il est des pièces, telles que *Guillaume Tell*, *Hypermenestre* et *Gustave Wasa*, où un tyran peut seul fonder l'intérêt principal; mais c'est qu'alors cet intérêt provient de ce que l'on s'attend à voir renverser sa puissance; tandis

que, dans la pièce de Chénier, un pareil événement est trop contraire à la vérité.

Si dans un cas semblable le poëte surmontait les difficultés inhérentes au sujet, ce ne pourrait être qu'à l'aide des passions dont le tyran serait l'esclave.

C'est ainsi que Racine, en mettant sur la scène le prince le plus odieux dont la mémoire ait conservé le souvenir, se garde bien de nous représenter Néron comme n'ayant d'autre loi que sa cruauté. C'est son amour pour Junie, ce sont les conseils pervers de Narcisse qui l'entraînent au crime; de sorte que l'on espère toujours pour Britannicus.

Voilà sous quel point de vue il fallait traiter le rôle d'un Henri VIII. Mais je crois qu'en nous le montrant abandonné à ses passions, il ne fallait pas, comme Shakspeare, lui donner un caractère trop faible.

Ce prince, dans la pièce anglaise, est entièrement gouverné par son ministre le cardinal de Wolsey, qui, ennemi déclaré d'un seigneur que protége la reine, a juré la perte de cette princesse. Cette combinaison peut avoir pourtant son avantage, pourvu que l'on traite convenablement le caractère de Henri VIII; car tout l'odieux de la pièce retombe sur un personnage secondaire.

Chénier, dès sa première scène, commence par jeter le plus grand intérêt sur la reine en traçant le beau caractère de Crammer, qui seul, dans

une cour où règne la terreur, ose élever la voix pour défendre sa souveraine.

Dès que le roi paraît, son nouvel amour pour lady Seymour se manifeste plutôt comme une inquiétude qui le tourmente sur le trône, que comme une passion violente. Cela est plus dans la vérité de l'histoire que convenable au théâtre, où il faut que les passions agissent.

Lady Seymour serait un personnage odieux si l'auteur, d'après Shakspeare, n'avait représenté cette nouvelle favorite comme pénétrée de compassion pour la triste victime dont elle doit occuper la place.

L'entrevue que, par son assistance, Anne de Boulen obtient du roi, amène une scène désirée, et qui est nécessairement la principale de la pièce.

Cette scène commence avec assez de froideur. Ce n'est pas qu'Anne de Boulen, en abordant le roi, dût employer cette éloquence passionnée, qui, en un clin d'œil, lui retracerait tous ses torts. L'auteur a conçu autrement le rôle de cette princesse : il l'a modelée sur l'*Esther* de Racine, en donnant à cette reine infortunée une timidité qui l'a fait d'abord reculer d'effroi aux premiers mots que prononce son barbare époux; ce n'est qu'en tremblant qu'elle accuse ceux qui ont conjuré sa perte, le roi s'offense de ce qu'elle ose même les soupçonner. C'est alors qu'elle prononce ce vers heureux qui serait digne d'Esther:

Et défendre mes jours, est-ce vous offenser ?

Ici le dialogue me paraît manquer de vivacité; car le roi, pour toute réponse, ne fait que répéter ce qu'il vient de dire, qu'elle a tort de soupçonner les agens de son pouvoir.

Mais il faut avouer que sa position est embarrassante. Aussi est-il prêt à se retirer, lorsque la reine s'écrie : « Eh! quoi vous me quittez! »

Ces mots si simples ont une grande expression dans la situation où se trouve cette malheureuse princesse; c'est comme si elle si elle disait: *vous me livrez à la mort.*

Provoquée à s'expliquer : *J'ai tout dit*, répond-elle au roi avec une touchante naïveté.

Mais vous, sire,
Consultez votre cœur : n'a-t-il rien à me dire?
Vous gardez le silence! interrogez ces lieux :
Quel spectacle jadis ils offraient à mes yeux!
Ici de votre cour et du peuple entourée,
Ici, de vos sujets, de vous-même adorée
(Ce souvenir m'est cher, ne me l'enviez pas);
Ici, parmi les fleurs qu'on semait sur nos pas,
Au milieu des concerts et des cris d'allégresse,
Près de vous, et le cœur plein de votre tendresse,
Je courais à l'autel vous nommer mon époux.

HENRI.

Ah! tout est bien changé.

LA REINE.

Rien n'est changé que vous.

Ces derniers mots, que prononce la reine, sont d'un grand effet dans leur simplicité; et ceux-ci : *J'ai tout dit*, annoncent le désespoir d'un cœur qui sent que toute défense est inutile : aussi borne-

t-elle la sienne à retracer au roi le tableau du jour de leur hyménée, tableau qui est une paraphrase de ces vers de *Clytemnestre :*

Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont, sous ses pas, on les avait semés !

On reconnaîtra encore dans les vers suivans, un style qui est dans la couleur du rôle d'*Iphigénie :*

Je vivais ignorée, et de mes humbles jours
Nul souci jusques-là n'avait troublé le cours.
Je n'étais point esclave, insultée, opprimée ;
J'étais heureuse enfin : mais vous m'avez aimée.
Tout à coup enchaînée à ma triste grandeur,
Captive et malheureuse, hélas ! avec splendeur,
J'ai vu mes jours marqués d'éternelles alarmes ;
Souvent au sein des nuits j'ai répandu des larmes ;
Au temps de mon éclat si j'ai peu mérité
Cet appareil de gloire et de prospérité,
J'en atteste le ciel, et mon cœur et vous-même,
Et j'en atteste encor ce sacré diadème,
Que vos bontés jadis attachaient sur mon front ;
Je n'ai pas un instant mérité mon affront.
Songez, sire, songez qu'à vous seul asservie,
Je vous ai consacré mon amour et ma vie ;
Que du jour où j'ai pu vous nommer mon époux,
Je n'ai jusqu'à ce jour respiré que pour vous.

Je ne sais si Racine se fût permis cette antithèse :

Captive et malheureuse, hélas ! avec splendeur ?

Mais ce qui se rapproche plus de la manière de ce grand poëte, ce sont ces deux vers que prononce l'infortunée princesse en parlant de sa fille,

Faudra-t-il que ses yeux, errans dans ce palais,
Cherchent toujours mes yeux sans les trouver jamais ?

et qui, malgré un peu de prétention, rappellent

le sentiment que Racine a exprimé dans cet admirable passage :

> Ira-t-elle, des dieux implorant la justice,
> Embrasser les autels parés pour son supplice?

En général tout le discours de la reine est rempli de la plus douce sensibilité.

Anne de Boulen, comme Iphigénie, est résignée à la mort. Peut-être désirerait-on que son caractère eût plus d'énergie; et qu'elle ressemblât plutôt à la *Mariamne* de Voltaire qu'à *Iphigénie*. Il est certain que, dans la scène entre Hérode et Mariamne, cette malheureuse princesse montre beaucoup plus de fermeté et de vivacité qu'Anne de Boulen. Cependant on aurait tort de condamner Chénier trop légèrement; car Mariamne est animée par le sentiment de l'indignation contre un époux qui l'aime encore, et sa position est tout-à-fait différente de celle où se trouve Anne de Boulen, envers un tyran dont elle ne peut attendre aucun retour de tendresse.

Si Hérode, excusé par la jalousie, est révoltant au théâtre, quel effet doit y produire un Henri VIII, qui, repoussant tout sentiment de pitié, promet bassement la grâce à un homme condamné à mort pour le faire déposer contre la victime qu'il veut immoler? Au reste, cette ruse exécrable amène un coup de théâtre fort beau, lorsque le témoin, sûr de périr s'il n'accuse pas sa souveraine, proclame hautement son innocence.

Mais après que cette tentative a eu le succès

qu'elle méritait, l'action languit de nouveau. Chénier, pour la prolonger, produit sur la scène la jeune Élisabeth, fille d'Anne de Boulen, personnage entièrement inutile. Ce n'est pas de la sorte, comme nous en avons déjà fait la remarque au sujet de Malcome, page 73, que Joas est amené sur la scène, dans *Athalie;* mais on est toujours sûr d'intéresser le spectateur au sort d'un enfant malheureux, et Chénier n'a pas négligé ce moyen. L'entrevue de la reine et de sa fille Élisabeth est touchante. Il y a même dans cette scène quelques mots qui sont d'un grand effet. Par exemple, lorsqu'Élisabeth dit à sa mère :

Ne quitteras-tu point ce triste et noir séjour ?

et qu'Anne de Boulen lui répond :

J'en sortirai ce soir.

C'est la même réponse que celle qui est faite par Agamemnon à Iphigénie, lorsqu'il lui dit :

Vous y serez, ma fille.

Il y a un sentiment qui n'est pas moins expressif dans cette exclamation qu'amène ce vers :

ÉLISABETH.

Et que n'appelles-tu mon père à ton secours ?

ANNE DE BOULEN.

Son père !

Voici encore un effet du même genre :

ÉLISABETH.

On fait tout ce qu'il veut.

ANNE DE BOULEN.

Oui, je le sais trop bien !

Peut-être l'auteur a-t-il trop couru après ces mots à double sens, pour lesquels on sacrifie souvent la vérité du dialogue à l'effet de la scène.

Cette réflexion renferme un reproche qui pourrait s'appliquer à la réponse suivante de la reine :

ÉLISABETH.

Souvent durant les nuits je dormais dans tes bras.

ANNE DE BOULEN.

Elle n'aura donc plus une mère auprès d'elle!

Ce vers charme par le sentiment; mais je ne crois pas qu'une mère, dans une semblable situation, s'arrêtât à développer si bien cette pensée.

On voit trop que c'est l'auteur qui parle à la place du personnage. L'amour maternel tient plus le langage de la nature dans le dernier de ces vers, dont le mouvement est admirable :

Sa rage ose encore immoler
Des sujets innocens, mes amis, ma famille....
Si je pouvais au moins voir un instant ma fille!

La pièce est censée finir au quatrième acte, lorsqu'Anne de Boulen marche à la mort; car l'action est alors terminée. Dans un pareil cas, tout ce qui pourrait soutenir le cinquième acte, ce serait l'attente de la grâce de la victime. L'auteur, à la première représentation, détruisait toute espérance à cet égard, lorsqu'il faisait dire au roi :

Frappons le coup fatal : quand il sera porté,
Je saurai de mon rang garder la majesté :
Je feindrai le remords, si je le crois utile.

Chénier a depuis corrigé cette faute grave, en supposant que ce prince, à qui les communes ont fait signer la fatale sentence, est tourmenté par des remords; mais, lorsqu'ils sont peints de la sorte, ils ne décèlent pas, dans cet auteur, un poëte bien habile à traiter les passions :

Oh! qui pourra calmer ma sombre inquiétude?
J'ai besoin de repos, besoin de solitude.
A mon ordre, à ma voix, chacun s'est retiré.
LAISSE ENTRER LE REMORDS! Norris, il est entré;
Il me suit, il est là, je le sens qui me presse :
Il combat sans succès ma fatale tendresse.
Je les entends tous deux : quand elle dit, Seymour;
Le remords dit : Boulen.

Reconnaît-on bien le langage de la nature dans ces rapprochemens bizarres, et si l'on veut ingénieux, entre la tendresse et le remords, et lorsque le roi s'écrie, comme un autre Mascarille des Précieuses Ridicules : *Laisse entrer le remords; il est entré; il me suit, il est là?*

Quoi de plus recherché encore, que ces deux êtres métaphysiques que le roi entend converser, et qui désignent l'un Seymour et l'autre Boulen! Tout cela est absolument dans le goût des pointes et des concetti du Tasse. Mais du moins l'auteur, en ôtant à Henri VIII l'insensibilité qu'il lui donnait primitivement, répand beaucoup plus d'intérêt sur son cinquième acte; et lady Seymour s'y montre sous le jour le plus favorable, en obtenant

la révocation de l'arrêt à l'instant même où il vient d'être exécuté.

Ce n'est point la mort d'Anne de Boulen qui fait le sujet du *Henri VIII* de Shakspeare, mais la répudiation de Catherine d'Arragon, première épouse de ce monarque. Cela rentre dans la pièce de Chénier, car c'est toujours une femme infortunée que le roi veut sacrifier pour en épouser une autre.

Cette tragédie n'est point une des plus originales de l'auteur anglais, cependant elle offre quelques morceaux remarquables. De ce nombre est un discours de Buckingham marchant au supplice, dont je donnerai ici une faible idée :

Allez, dites au roi qu'en ce jour glorieux,
On a vu Buckingham à moitié dans les cieux.
Que là ses vœux ardens et son humble prière
Imploreront pour lui le maître de la terre,
Demandant pour son règne autant de jours heureux
Que de momens comptés dans mes tourmens affreux.
Puisse l'amour du peuple, et la haute sagesse,
Unis à l'amitié l'accompagner sans cesse!
Puisse enfin sa vertu, chère à l'humanité,
S'élever de la tombe à l'immortalité!

La mort de ce seigneur est tout-à-fait épisodique; et comme le cardinal de Wolsey ne s'occupe que des moyens de favoriser la nouvelle passion du roi, ce prince divorce pacifiquement avec Catherine d'Arragon, pour épouser Anne de Boulen, voulant, dit-il, mettre sa conscience en repos; et, comme le fait remarquer un courtisan, parce

que cette conscience s'est trop rapprochée d'une lady.

On voit qu'il n'y a rien de bien *tragique* dans cette pièce. Aussi Shakspeare, en la terminant, quitte absolument les traces de Melpomène pour suivre celles de Thalie.

Dans une scène assez piquante, dont le comique a quelque rapport à celui de Gilblas, l'auteur nous montre le cardinal de Wolsey disgracié, et s'entretenant familièrement avec l'un de ses serviteurs nommé Cromwell. Celui-ci lui demande: « Dans quel état se trouve sa grandeur? » — « Dans le meilleur que tu puisses imaginer, mon cher Cromwell, » lui répond le cardinal; « car ce n'est que de ce moment que je me connais, et que je sens au fond de mon âme une douce tranquillité qui est au-dessus de tous les biens de la terre. Vraiment le roi m'a rendu un grand service, car il m'a guéri de la manie des dignités. Il faut que je lui en rende d'humbles actions de grâce: Il a eu pitié de moi en déchargeant mes épaules, ces colonnes ruinées par les ans, d'un fardeau qui aurait fait crouler l'édifice. Les honneurs, Cromwell, sont un poids trop lourd pour celui qui veut s'élever jusqu'aux cieux. » — « En vérité, je suis ravi, Monseigneur, que votre éminence ait tiré de si grands avantages de ce revers. » L'auteur met ensuite un nouveau prélat sur la scène : c'est l'évêque Crammer qui arrive en grande pompe pour faire la cérémonie du baptême d'une princesse, à

laquelle la nouvelle reine vient de donner le jour, et la pièce finit par une procession.

SECTION TROISIÈME.

Don Carlos. — Manières différentes dont Schiller, Alfiéri, Chénier et Lefèvre, ont traité ce sujet.

Le même écrivain qui s'éleva à la hauteur de Salluste, dans l'*Histoire de la Conjuration de Venise*, Saint-Réal, a tracé avec le pinceau le plus séduisant l'*Histoire des Amours de l'Infant don Carlos* et d'*Élisabeth de Valois*, reine d'Espagne; mais cette histoire, si intéressante dans un roman, présentait au poëte dramatique, le grave inconvénient de montrer Élisabeth mariée à Philippe II, supposition qui ne laisse rien espérer de l'amour de cette vertueuse princesse pour le fils de ce monarque. Voilà le vice du sujet. Cependant on aurait tort de le regarder comme impraticable. Voltaire, dans la tragédie d'*Alzire*, a tiré de grandes beautés d'un pareil amour. Ce qui rend ce défaut encore plus tolérable c'est que le danger où se trouve don Carlos est si imminent, que la crainte qu'il inspire suffit seule pour soutenir l'intérêt.

Campistron mit le premier ce sujet sur la scène sous le nom d'Andronic et obtint un brillant succès.

Chénier et Lefèvre le traitèrent ensuite; mais des causes particulières s'opposèrent long-temps

à la représentation de leurs pièces ; les poëtes étrangers n'éprouvèrent pas ce contre-temps, et deux des plus illustres, Schiller et Alfiéri, nous ont donné des tragédies de *Don Carlos*, dans lesquelles on remarque de grandes beautés.

Chénier et le Lefèvre, dès l'ouverture de la scène, nous montrent Philippe II, communiquant au duc d'Albe ses soupçons sur don Carlos qu'il accuse d'entretenir des intelligences avec les Belges. Schiller et Alfiéri nous disposent davantage à prendre part aux dangers qui menacent le jeune prince en le produisant sur le théâtre avant que Philippe y ait paru ; et nous inspirent déjà le plus tendre intérêt dans la scène où la reine reçoit les adieux de don Carlos.

Cette scène étant une des principales de la pièce, et fournissant les moyens de comparer les auteurs, je l'examinerai avec une attention particulière.

L'idée dominante qu'Alfiéri nous y présente, consiste dans la crainte que don Carlos ressent du courroux de la reine, ce qui rapproche plus le caractère de ce prince de celui des héros de romans que de la vérité. Comme eux il se plaint des rigueurs de la princesse ; mais le pinceau d'Alfiéri reprend toute sa vigueur lorsque don Carlos fait le récit des tourmens que lui a fait éprouver l'hymen de Philippe et qu'il s'écrie, d'un air sombre : « Et la douleur s'accumulait dans mon cœur com-» me la haine dans celui de mon père. » Ce ré-

cit est empreint de cette mélancolie attachée à un amour malheureux, et qui a, comme celui de l'Antiochus de *Bérénice*, l'inconvénient de n'exister que dans des réminiscences. Elles peuvent, il est vrai, servir de véhicule aux passions; mais, en général, dans un pareil moment, le passé ne saurait être trop sacrifié au présent.

Ce n'est pas ce qui a lieu lorsque don Carlos, ne s'occupant nullement de sa passion, se plaint des outrages qu'il a reçus à la cour.

Le dialogue languit, et l'on aperçoit dans l'auteur une certaine hésitation qui montre qu'il ne sait quel chemin tenir dans sa marche. Rarement, lorsqu'il est placé sur un mauvais terrain, sait-il en sortir. C'est alors que, pour produire des effets, il se jette dans des lieux communs ou dans des sentimens exagérés; la déclaration d'amour que fait la reine est aussi inattendue que la menace de don Carlos de se tuer. Ce sont des moyens qui veulent être amenés à la suite d'une progression de mouvemens dramatiques, et qui ne deviennent que des remplissages et des ressorts usés, s'ils ne sont pas le principal mobile de la scène.

Enfin Alfiéri termine celle-ci comme il l'a commencée, c'est-à-dire par la prière que la reine fait à Carlos, de s'éloigner d'elle.

Schiller, avant que de mettre en rapport le père et le fils, prépare ses effets par deux scènes où il peint fortement les caractères de ces deux personnages. Dans l'une don Carlos retrace sa pre-

mière entrevue avec son père, qui signait debout quatre arrêts de mort; dans l'autre, le prince rappelle à l'un de ses condisciples le châtiment cruel qu'il subit dans son enfance, pour le soustraire à la vengeance du roi. « Le monarque, » lui dit-il, fut inexorable, et me traita comme » le plus vil des mortels; mes yeux se fixaient » sur toi, et aucune larme ne s'en échappa; je sen- » tais, dans ma douleur, mes dents se presser avec » force, et je ne pleurais point; mon sang ruisselait » sous l'instrument insatiable des bourreaux, je » te regardais encore et je ne pleurais point. »

C'est ainsi que l'auteur nous peint à la fois l'inflexible cruauté du père et la force d'âme du fils; il tourne ensuite nos regards vers la reine, en nous montrant cette princesse, esclave dans sa cour, et n'osant se livrer à un acte d'humanité sans subir l'humiliante censure de l'une de ses dames d'honneur.

C'est après avoir disposé tous ces moyens préparatoires, que Schiller amène enfin la scène de l'entrevue de la reine et de don Carlos.

La fougue du jeune prince est peinte avec bien plus de force que dans Alfiéri. Ce n'est point un amant de Campistron, c'est le Saint-Preux de la *Nouvelle Héloïse* qui est aux pieds de la reine. Celle-ci recule d'effroi; elle sait que des surveillans sévères vont tout rapporter à Philippe. Elle craint pour elle, elle craint pour don Carlos. Celui-ci, emporté par la passion, résiste à toutes ses prières; il ne peut se contraindre, il frémit d'horreur

de lui donner le nom de mère; il accuse le sort, il accuse son père, qu'il regarde comme le plus cruel des tyrans.

— Il vous donna le jour. — Mais il est votre époux.

Une idée encore plus déchirante accable tout à coup ce prince infortuné : « Quoi! dit-il, vous » m'êtes enlevée par Philippe sans qu'il éprouve » seulement un sentiment de tendresse! Ainsi, » dans ses mains doivent s'anéantir tous les biens » auxquels je pouvois aspirer! »

Cette haine concentrée, cette sombre jalousie contre Philippe, ce désespoir qui accuse la reine, et cette menace de résister au sort, tout a l'empreinte de la passion la plus désordonnée.

Le caractère de la reine est aussi tracé avec beaucoup de force, et particulièrement dans ce morceau, où elle lui dit que : « Plus coupable que » ses prédécesseurs, s'il veut changer la forme de » l'état, il ne lui reste plus qu'à dévaster les tom- » beaux de l'Escurial, et à prendre pour témoins » d'un inceste les cendres de ses ancêtres. »

D'après ce qui précède il n'est pas douteux que Schiller n'ait suivi, dans la passion, une meilleure route qu'Alfiéri.

Quant à la manière dont les deux auteurs français ont traité cette scène, il me suffira de dire que, dans Chénier, don Carlos ne s'entretient avec la reine que des chagrins qui lui sont suscités par l'envie et la calomnie, de sorte qu'on pour-

rait mettre un confident à la place de la reine sans que la scène fût changée, ce qui en montre le vice.

A l'égard de Lefèvre, il a fait de cette princesse une héroïne de roman qui catéchise don Carlos, et lui représente qu'il doit tout sacrifier à la gloire, ce qui ne vaut guère mieux; car, outre que cela dégrade le héros, ce que le poëte doit principalement faire valoir dans une pareille scène, c'est le sentiment.

Schiller est celui des quatre auteurs qui me paraît avoir disposé les ressorts de sa pièce de manière à lui donner la plus forte contexture.

Nous venons de voir qu'il avait amené avec plus d'art qu'Alfiéri, la scène de don Carlos et de la reine. Il nous montre ensuite le roi qui accorde au duc d'Albe le gouvernement de la Belgique, dont ce favori a été l'oppresseur, et le refuse à don Carlos.

Ce prince ne tarde pas à manifester à son concurrent toute l'horreur que sa conduite lui inspire; et d'Albe, qui a d'ailleurs d'autres motifs de vengeance, jure en secret la perte de don Carlos et de la reine, dont il soupçonne les intelligences. Il fait part de sa découverte au grand inquisiteur Domingo, qui déteste le prince, parce qu'il protége de nouvelles doctrines. Mais qui osera le premier accuser l'épouse du roi? Pour sortir d'embarras, ils s'unissent d'intérêt avec la princesse d'Eboli. Cette dame d'honneur de la reine aime don Carlos;

et, s'en voyant méprisée, elle veut le sacrifier à ses ressentimens.

On voit donc l'orage s'accumuler sur la tête du prince avant que Schiller ait seulement fait usage des deux grands moyens que lui fournissait le sujet, savoir, la jalousie du roi et la conspiration de don Carlos; de sorte qu'on sent que l'auteur s'est réservé la faculté de graduer fortement l'intérêt.

L'usage d'Alfiéri, de ne mettre sur la scène que peu de personnages, ne lui permettait pas d'employer de pareils moyens. D'un autre côté, il s'est trouvé favorisé, parce qu'en isolant davantage le monarque, il lui a donné ce caractère sombre qu'il a peint avec des couleurs bien plus fortes que Schiller.

Alfiéri imprime véritablement la terreur dans l'âme du spectateur lorsque Philippe, chargeant un de ses confidens d'observer le visage de la reine, interroge cette malheureuse princesse sur son amour.

Cette scène, qui n'est pas sans quelques rapports avec une situation de *Mithridate*, est fort dramatique.

On regrette seulement que les principaux effets soient fondés sur des équivoques et amenés par certaines phrases qui, n'étant pas achevées, présentent un sens différent : de tels moyens sont au-dessous de la dignité de la tragédie; mais on doit louer, dans Alfiéri la couleur locale avec laquelle il a peint le taciturne tyran, sur la fin

du second acte, lorsqu'en ne parlant qu'à demi-mots, il paraît toujours isolé, même avec son confident.

Schiller nous fait connaître ce prince sous un autre jour, dans la scène où le duc de Médina-Sidonia vient lui rendre compte du désastre de l'armée navale.

Ce malheureux amiral, qui entrevoit d'abord sur tous les visages les signes de sa prochaine disgrâce, s'avance en tremblant devant l'altier monarque, et, inclinant la tête : « Sire, lui dit-il avec douleur, voilà tout ce qui reste de la brillante flotte castillane. » Philippe réfléchit un moment. — « Dieu s'est déclaré contre moi, amiral; j'avais commandé à votre flotte de combattre les hommes et non les élémens. Vous m'avez conservé un fidèle, un digne serviteur; je vous en sais gré, et je veux que personne ici ne l'ignore. » C'est ainsi que par ces paroles inattendues Philippe, toujours impénétrable aux regards de ses courtisans, conserve l'indépendance d'un grand caractère. Il est peint avec des traits plus ressemblans dans Alfiéri. Mais ce poëte ne réalise pas ensuite ce qu'il nous promet; car la passion de la jalousie n'est point mise du tout en jeu dans le reste de la pièce. Ce n'est pas que je prétende qu'Alfiéri eût dû faire un Orosmane de Philippe, mais il est certaines nuances de la passion qui auraient pu atténuer l'horreur que nous inspire un père qui condamne son fils à mort.

Je conviens cependant que, de la manière dont Alfiéri a conçu le caractère de Philippe, ce monarque doit concentrer tous ses sentimens en lui-même; mais cela le met dans un état passif, et lui donne trop les apparences de la froideur, apparences qui, au théâtre, équivalent à la réalité.

Philippe, reprochant à son fils de ne pas l'aimer, pousse trop loin la dissimulation; il en est de même, lorsque après lui avoir appris qu'il est instruit de ses intelligences avec les Belges, il annonce qu'il lui pardonne, en faveur de la reine.

Dans tout autre que Philippe, cette manière d'agir ressemblerait à de la faiblesse, mais dans lui, c'est une noirceur révoltante qui avilit le personnage.

Schiller, dans cette scène, suit une marche opposée. Il ne nous montre pas, comme Alfiéri, Philippe feignant de se rapprocher de son fils; mais, dans sa pièce, c'est le fils qui demande une réconciliation, et dont l'opiniâtre résistance fait développer la violence des deux caractères.

Le mépris pour l'espèce humaine est d'abord tout ce que manifeste l'orgueil de Philippe. On voit ensuite ce sentiment contraster avec celui de l'amour paternel, qui se réveille faiblement dans le cœur du monarque. Il n'a pas entendu sans quelque émotion don Carlos lui représenter qu'un fils seul peut l'aimer pour lui-même, et qu'une affreuse solitude environne son trône.

On aime à rencontrer ainsi parfois la nature dans les cœurs qui la méconnaissent le plus.

Bientôt les accusations que don Carlos a osé porter contre le duc d'Albe réveillent toutes les méfiances de Philippe; et c'est avec une heureuse adresse que le poëte saisit ce moment pour faire demander au roi par don Carlos, le gouvernement de la Belgique, ce qui amène de nouveaux développemens de caractères, et une fin de scène qui donne de l'activité à l'action.

Si Schiller s'était formé à l'étude de nos grands modèles, il est hors de doute qu'ayant aussi bien préparé les principaux ressorts de sa tragédie, il en aurait tiré de grands effets; mais n'ayant que du génie, ce génie l'égara, et conduisit sa muse dramatique dans la route de l'imbroglio.

C'est ainsi que ce poëte doué d'une âme expansive et ardente, et d'une grande force de tête, se laisse quelquefois abuser par son imagination, et donnant trop d'extension à certaines idées pour les faire cadrer avec ses hypothèses, bâtit son plan d'après de fausses données, se jette dans l'idéal, et accumule les invraisemblances.

Voilà ce qui lui fit concevoir le personnage du marquis de Posa. Cet ami de don Carlos est une espèce de philosophe, qui, introduit devant le roi, le charme au premier abord, par une sorte de franchise, en frondant le gouvernement monarchique.

Le fond de cette idée n'est point contraire à

la nature du cœur humain; car on sent que ce langage, si étranger à un souverain las de l'adulation, peut être pour lui une nouveauté qui lui en impose.

Il semble que cet aventurier, profitant de l'immense crédit qu'il a obtenu si promptement, devrait l'employer à défendre le prince contre ses ennemis; point du tout : il croit le servir officieusement en lui dérobant son portefeuille, qu'il va remettre entre les mains du roi; et le monarque, aussi dupe que don Carlos de l'astucieux marquis, n'hésite pas de donner à cet inconnu des ordres secrets pour faire arrêter à son gré un infant d'Espagne.

Le serviable Posa, se hâtant d'user de sa permission, fait jeter don Carlos dans le fond d'un cachot, et se flatte qu'en le faisant ensuite évader, il le forcera de quitter l'Espagne, et de se mettre à la tête des révoltés de la Belgique; mais ce beau projet n'a d'autre issue que de perdre le maladroit favori, et de rendre le duc d'Albe plus puissant que jamais.

Quant à don Carlos, il refuse noblement de sortir de prison d'après l'invitation du roi; mais Philippe, qui n'aime pas qu'on résiste à ses volontés, veut lui-même contraindre son fils à l'obéissance. Don Carlos, en se débattant, lui arrache son épée, et tous les courtisans accusent ce prince d'avoir voulu assassiner son père.

Il va donc être mis en jugement, lorsque tout

à coup un médecin, envoyé par la reine, lui apporte des habits de moine, et l'invite à s'en revêtir de suite, « parce que, dit-il, il pourra sous » ce costume sortir de prison, en se faisant pas- » ser pour l'ombre d'un certain empereur, qui, » ainsi revêtue, apparaît quelquefois au peuple. » Carlos approuve l'expédient, et bientôt on annonce au roi l'apparition d'un spectre qui, tenant un sceptre à la main, s'est dirigé vers l'appartement de la reine, en traversant au milieu des gardes qui faisaient le signe de la croix et récitaient leurs prières.

Le roi court après le fantôme, et, le rencontrant aux pieds de la reine, le livre au grand inquisiteur.

Il y a loin de cette bizarre intrigue au plan d'Alfiéri qu'on pourrait presque appeler de facture française; mais il faut convenir que l'imagination du poëte italien n'a pas fait de grands efforts, en nous montrant don Carlos accusé d'un assassinat, et jugé successivement par deux conseils, l'un de séculiers et l'autre d'ecclésiastiques.

Alfiéri, au dénoûment, se relève par une péripétie qui fait bien connaître la cour de Philippe.

La reine a pénétré dans la prison de don Carlos, et au moment qu'elle le conjure de s'enfuir, elle s'aperçoit qu'elle a été trahie et vendue au roi, qui survient tout à coup, et donne à son fils le choix du supplice.

Lefèvre a emprunté cette situation au poëte italien, en y ajoutant des circonstances romanesques. Don Carlos, séduit par les conseils d'un traître, s'enfuit de sa prison, et se fait arrêter par des émissaires du roi qui l'attendaient aux portes de la ville. Ils le reconduisent au palais; mais ce qui est plus extraordinaire, c'est que ce prince, à qui on a laissé son épée et une entière liberté, pénètre seul et sans obstacles dans l'appartement de la reine, à laquelle il annonce qu'il vient mourir à ses yeux; mais Philippe ne lui en donne pas le temps.

Ce n'est point par les tribunaux qu'il veut le faire livrer à la mort, c'est lui-même qui se charge de ce soin. Dans cette vue il donne l'ordre à un de ses gardes de faire périr son fils à un signal convenu; alors il interroge la reine, qui, lui avouant son amour, lui fait soupçonner, par une réticence, que son fils le partage. Ainsi c'est d'après un aussi faible indice qu'un père se résout à donner le signal de la mort de son fils.

Je dois ajouter que la reine tient dans ses mains un billet qui pourrait justifier don Carlos; mais, comme elle lui a promis de ne le montrer à personne, elle aime mieux, pour lui tenir parole, l'exposer à périr.

Lefèvre, dans toutes ses tragédies, construit sa fable sur de pareilles suppositions qui choquent le bon sens, mais qui amènent de fortes situations.

Dans ses vers l'auteur ne craint pas davantage

d'être hors de la nature. Ce qui lui importe, c'est qu'ils fassent de l'effet; et il n'examine jamais quelle est la personne qui parle, et dans quelle circonstance elle se trouve.

Ainsi on a de la peine à croire qu'un Espagnol puisse dire de lui :

Je suis maître, espagnol, et tarde à me venger.

En général, le style de Lefèvre est rempli de faux brillans et de ce jargon affecté qu'on admirait en France avant que Molière eût fait la critique du mauvais goût.

Ainsi Lefèvre fait dire à don Carlos :

A ma jeunesse, enfin, l'amour offrant ses charmes,
Me tendait son bandeau pour essuyer mes larmes.

Dans un autre endroit don Carlos s'écrie :

Mon cœur, avant mes yeux,
M'apprend qu'Élisabeth n'est pas loin de ces lieux.

Plus loin l'auteur nous parle des appas du jour, et nous dit :

Que le cœur d'une femme aux vertus consacré
Est le plus sûr flambeau d'un amant égaré.

Un cœur qui est le flambeau d'un amant égaré: quel langage!

C'est absolument retomber dans cette métaphysique d'amour que Voltaire reprochait au siècle de Mairet.

Cependant, lorsque l'auteur ne se livre pas à son mauvais goût, on trouve quelquefois dans sa

pièce des vers assez bien tournés. Tels sont par exemple ceux-ci, dans lesquels néanmoins l'affectation se fait encore un peu remarquer :

Laissez à mes ministres
Tout l'embarras d'un poste entouré de hasards.
Sur quels tristes objets sont tombés vos regards!
Détournez leur éclat de ces fronts toujours sombres,
Faits pour la politique et vieillis dans les ombres.
Brillante à mes côtés de jeunesse et d'appas,
Régnez, charmez ma cour, et ne l'observez pas.

Je doute cependant que le sombre Philippe eût pu employer ces expressions : *Charmez ma cour, détournez l'éclat des regards, brillante d'appas.*

Voici un vers qui caractérise mieux ce prince :

Vous né pour commander mais fait pour me servir.

Une chose qui, dans cette tragédie, mérite des éloges, c'est le rôle de Philippe que Lefèvre a fortement tracé.

Il s'en faut de beaucoup que Chénier ait aussi bien traité ce caractère qui lui était cependant donné par l'histoire ; et s'il a peint quelquefois à grands traits le despotisme de sa cour, il s'est montré moins habile à faire parler et agir convenablement le monarque.

Il a cru atténuer l'odieux du rôle de Philippe, en nous montrant ce prince entièrement dirigé par les conseils du duc d'Albe; mais cela n'a servi qu'à rendre la faiblesse de son caractère plus apparente.

Ce n'était point sans doute ce souverain si som-

bre et si impérieux, qui, comme un héros de mademoiselle Scudéry, devait s'exprimer de la sorte :

Philippe, déposant vingt sceptres à vos pieds,
D'un mot d'Élisabeth les trouvait trop payés.
. . . . . .
J'ai cru que j'obtiendrais d'une âme franche et pure,
Sinon l'amour, au moins quelques tendres regards.

En parlant ainsi, il mérite bien que la reine, le traitant presque de bonhomme, lui dise :

Quel époux !

On pourrait peut-être ajouter, *quel père !* lorsque son fils ose lui dire :

Et le père à mes yeux quand voudra-t-il paraître?

Je crois également qu'il était contre son caractère de donner une audience à un chef de révoltés qu'il congédie tranquillement en proférant ces mots :

Rejoignez les brigands que vous devez servir.

Ce chef des révoltés, qui est si bénévolement éconduit par le roi, obtient ensuite de don Carlos une entrevue secrète dans laquelle il propose à ce prince de se mettre à la tête des rebelles de la Belgique ; et le quittant sans obtenir de réponse, il remet dans ses mains la liste des conjurés, imprudence peu concevable dans une pareille négociation. Cette liste amène le dénoûment, non parce qu'elle tombe entre les mains du roi, car ce prince a eu soin de la détruire, mais par la dénonciation d'un traître qui a tout entendu.

Le chef des révoltés ayant entretenu don Carlos

chez la reine, il semble que cette princesse devrait être aussi l'objet des ressentimens de Philippe; mais celui-ci ne songe qu'à punir son fils.

Ah! puisqu'il est ainsi, madame, il est coupable!

répond-il à la reine, qui veut le défendre; et don Carlos, livré aux tribunaux, prévient par une mort prompte sa condamnation.

En résumé, des quatre auteurs qui ont traité ce sujet, on voit que c'est Alfiéri qui a construit le plan le plus raisonnable; mais en y mettant peu d'invention. Le contraire a lieu dans Schiller, qui avait si bien préparé ses effets : il a prouvé qu'un poëte qui était capable de combiner fortement ses idées, séduit par un faux aperçu auquel il cherche à plier les événemens, peut tomber dans de graves erreurs. Celles qu'on est en droit de reprocher à Lefèvre sont d'une autre nature, et décèlent peu de solidité dans le jugement. Ce n'est pas que, malgré ses inconséquences et ses vers maniérés, ce poëte n'ait dans sa tragédie du mouvement et de l'effet dramatique; et, comme c'est une chose capitale au théâtre, on préférera encore cette pièce à la froide intrigue de Chénier, qui, d'ailleurs, comme nous l'avons vu, n'est pas exempte d'invraisemblances.

Enfin si l'on compare Alfiéri à Schiller, on reconnaîtra que ces deux auteurs ont tous deux un pinceau vigoureux, et qu'à part quelques modifications que le premier a voulu faire éprouver à

notre système tragique, il se rapproche beaucoup plus de l'école française que le second; mais on doit convenir aussi que le génie d'Alfiéri s'endort quelquefois, tandis que celui de Schiller, toujours en activité, s'égare souvent dans ce grandiose où le jette une imagination ardente qui l'a rendu un des plus grands peintres des passions.

SECTION QUATRIÈME.

Cyrus. — Parallèle entre Métastase, Chénier et Voltaire.

Avant que de m'occuper de la tragédie de *Cyrus*, dont Métastase a fourni le sujet à Chénier, j'analyserai rapidement la tragédie de ce poëte italien, et je me permettrai seulement de désigner les personnages des deux pièces par les noms que Chénier leur a donnés : cela rendra plus intelligibles les rapprochemens que je ferai entre ces auteurs.

Métastase place le lieu de la scène dans la Médie; c'est là que régnait Astyage. Ce monarque ayant appris par un oracle que Cyrus, seul fruit de l'union de sa fille Mandane avec Cambyse, lui ravirait le trône, a exilé Cambyse, et remis le jeune prince entre les mains d'Arpage pour le faire périr; mais Arpage, autant par un sentiment d'humanité que par haine pour le roi, n'a pas exécuté ses ordres; et Cyrus, confié par lui aux soins de Mitradate, a été élevé par ce berger, comme son propre fils, sous le nom d'Élénor.

Tels sont les faits qui se placent dans l'avant-scène.

L'action commence par un sacrifice que Mandane fait offrir à Diane, en reconnaissance de ce qu'elle va revoir son fils, dont elle est séparée depuis quinze ans. Elle doit ce bonheur au zèle d'Arpage qui, rassuré par un mot du roi, a détrompé ce monarque sur la mort supposée de Cyrus; mais, trop prudent pour se fier entièrement à un prince artificieux, il lui a caché une partie de la vérité, et le Cyrus dont il lui annonce l'existence n'est qu'un imposteur qu'Arpage sacrifiera aisément, si Astyage n'est pas sincère dans les regrets qu'il paraît éprouver d'avoir fait périr son petit-fils.

Cependant Arpage, dans l'espérance d'un succès a fait appeler auprès de lui le berger Mitradate, accompagné de Cyrus. Il révèle alors au jeune prince le secret de sa naissance; mais à peine lui a-t-il annoncé qu'il reverrait ses parens, que le jeune homme lui dit adieu. « Où allez-vous donc? » demande le berger. — « Chercher ma mère. » Ce trait nous séduit par une apparence de vérité, et décèle un homme qui observe la nature, mais la subordonne à l'art. Voici encore de quelle manière Métastase peint le trouble et les vives émotions de l'amour maternel :

« O ma chère Arpalice! va, cours, bientôt la » première tu entendras sa voix, tu entreverras » ses traits, ses traits qui sont peut-être ceux de

» son père, ou ma vivante image. Ah! que ton re-
» tour va coûter à mon impatience! Mais, attends,
» n'oublie pas d'interroger mon fils sur les jours
» de son enfance, sur ses longs malheurs; dis-lui
» qu'il est... que c'est moi... que je veux... Juste
» ciel! dis-lui, dis-lui tout ce que je voudrais et
» ne puis t'exprimer. »

On voit que Métastase a de l'habitude dans l'art de traiter les passions; mais ce qui caractérise cet auteur, c'est son entente de l'intrigue. Personne n'a plus de ressources dans l'esprit pour multiplier les incidens et les coups de théâtre. La suite de cette analyse va nous en fournir la preuve.

Tandis que l'espérance de revoir Cyrus, préoccupe Mandane, Cambyse, son époux, alarmé des bruits qui circulent sur ce jeune homme, s'arrache subitement à son exil, et rencontre le berger Mitradate dans le lieu du sacrifice; mais l'arrivée du roi le forçant de se cacher derrière un arbre, quelle n'est pas sa surprise, lorsqu'il entend le monarque commander le meurtre de Cyrus à Mitradate qui, en dissimulant, lui promet d'accomplir ses ordres!

Le tyran reste seul et s'endort. Cambyse aussitôt s'en approche doucement pour l'assassiner, lorsqu'Astyage rêve qu'un meurtrier veut attenter à sa vie, et appelle au secours. Mandane accourt à la voix de son père; et, prenant son époux pour un assassin, le fait arrêter, s'apercoit de son

erreur, et s'évanouit. Bientôt une seconde reconnaissance a lieu entre Astyage et Cambyse que le tyran fait conduire en prison.

On voit qu'un incident amène un autre incident, et que, si l'impossibilité physique n'est pas contraire aux suppositions de l'auteur, il y a du moins fort peu de probabilité morale qu'un événement puisse succéder à un autre à point nommé, parce que l'auteur en a besoin.

Cette probabilité diminue considérablement lorsque d'autres événemens extraordinaires doivent succéder aux premiers.

Ce genre d'invraisemblances est peut-être au théâtre encore plus apparent que les absurdités, parce que l'erreur où nous jette le poëte se fait plus facilement reconnaître.

Pour revenir à notre sujet, Élenor, arrêté comme meurtrier du faux Cyrus, est amené devant Mandane, qui, nouvelle Mérope, s'écrie : « Dans quel trouble me jette la vue de ce ber-» ger! » Élenor n'est pas moins ému, et lui raconte que, dans un défilé [1], ayant voulu défendre une femme poursuivie par un étranger, il s'est armé d'une pierre, et a écrasé la tête du ravisseur que Mandane prend pour son fils.

« Ce n'était donc point assez, s'écrie-t-elle, » qu'un si grand malheur tombât sur moi, et » qu'une mère eût à pleurer la perte d'un fils; il

[1] Ceci est emprunté d'*Œdipe*.

» fallait encore qu'un vil assassin, qu'un impie....
» Ah! traître, je veux de mes mains te déchirer
» les flancs, t'arracher le cœur. »

Comme dans la *Mérope* de Voltaire, le sang-froid du prétendu meurtrier contraste avec la douleur maternelle; mais, en laissant ignorer à Égiste que Mérope est sa mère, le poëte français se donne l'avantage de pouvoir peindre tous ces mouvemens involontaires de la nature qui se manifestent dans le cœur d'Égiste, tandis que si Égiste avait su, comme Élenor, que Mérope était sa mère, tout cela aurait été perdu.

Ce ne sont donc pas toujours les combinaisons compliquées qui amènent les plus grands effets au théâtre. Ordinairement les maîtres de l'art n'emploient tous leurs moyens que graduellement; et Voltaire, au lieu de rechercher comme Métastase, une progression d'événemens, ne s'attache qu'à établir une progression d'effets de la passion.

Par exemple, Égiste, amené devant Mérope, n'est pas d'abord accusé de l'assassinat de son fils, mais seulement d'avoir commis un meurtre; et alors l'auteur a la faculté de pouvoir peindre d'une manière admirable ce mélange de sentimens d'horreur, de pitié et d'amour maternel, qui se succèdent dans le cœur de Mérope.

Mandane, au contraire, en apprenant immédiatement qu'Élenor est l'assassin de son fils, reçoit un coup trop fort, pour qu'après les premiers transports de sa douleur, la scène ne touche pas à

sa fin. Voltaire, en faisant apprendre cet événement à Mérope, dans l'entr'acte, a donc ménagé adroitement les effets de la scène où l'on voit successivement Mérope lever le poignard sur le sein de ce fils qu'elle méconnaît, Narbas accourir pour arrêter son bras, et Mérope passer de cette situation à l'effroi que lui inspire Poliphonte, prêt à immoler ce fils qu'elle vient de retrouver. Ici l'accumulation des événemens n'est point une faute, parce qu'ils concourent tous à augmenter progressivement l'intérêt. C'est là que, pour le porter à son comble, Voltaire frappe à coups redoublés, tandis que Métastase ne craint pas de sortir Mandane de la situation la plus pathétique pour se ménager de nouveaux effets, et amener à sa manière la scène dans laquelle Narbas arrache Égiste à la mort.

Passant sous silence plusieurs péripéties, je me hâte d'arriver au dénoûment. Mandane ne doutant plus qu'Élenor ne soit le meurtrier de son fils, l'envoie dans une embuscade où Cambyse l'attend pour l'assassiner; mais bientôt Mandane, détrompée de son erreur, et se hâtant de sauver les jours de son fils, se rend dans le lieu fatal, et y rencontre Cambyse qui tient une épée sanglante à la main, et paraît prêt à immoler le fils qu'elle vient de retrouver. A cette vue, elle s'évanouit en nommant Élenor; mais l'épée de Cambyse n'est teinte que du sang du soldat qui avait voulu l'arrêter, et le cri de Mandane lui ayant appris qu'Élo-

nor est devant ses yeux, il va le tuer, lorsque Mandane, revenue de son évanouissement, l'arrête, et lui apprend quel est Élenor. Celui-ci, sorti d'un si grand danger, tombe dans un autre, en se voyant proscrit par Astyage. Mais les sujets de ce monarque se révoltent, et le forcent à céder le trône au jeune héros.

Tel est le fameux Cyrus de Métastase, de cet auteur qui, doué d'une forte imagination, d'une âme sensible et d'une oreille poétique, aurait pu porter la scène tragique d'Italie à un haut degré de perfection, s'il n'avait pas fait de l'art théâtral une combinaison d'événemens romanesques.

Il faut néanmoins lui rendre cette justice que lors même qu'il s'égare, lorsqu'il accumule les invraisemblances, ces invraisemblances ne sont pas de ces impossibilités physiques, de ces contradictions qui choquent le bon sens, et qui dénotent toujours dans un auteur peu d'aptitude à coordonner ses idées.

Les tragédies de Métastase doivent même être admirées de tous les hommes qui, n'ayant pas l'habitude de voir représenter les chefs-d'œuvre de notre scène, regardent les combinaisons de l'esprit comme le suprême degré du mérite théâtral.

Chénier a sagement supprimé le rôle secondaire de Cambyse, qui ne sert qu'à compliquer l'action; mais, comme le poëte italien, il suppose que le jeune Cyrus, proscrit en naissant par Astyage, a

été secrètement élevé par le berger Mitradate, et, sous le nom d'Élenor, est devenu par son mérite un illustre guerrier. C'est pour célébrer une victoire remportée par ce héros, qu'Astyage le fait appeler à une fête somptueuse, dans le temple des Mages.

Là, le grand-prêtre annonce au roi un successeur qui portera le nom de Cyrus; Astyage redouble de craintes, lorsqu'il apprend que Cyrus vit encore dans la Scythie. Il propose alors à Élenor de l'assassiner, ce qui produit un bien faible nœud, parce que, d'après le caractère sans énergie du tyran, et la position où se trouve Cyrus, on prévoit trop que cette mesure ne peut aboutir à rien. Mais l'intérêt commence à naître au moment où ce jeune héros parle pour la première fois à sa mère, et qu'elle croit reconnaître en lui les traits de son fils. Cependant on sent combien cet intérêt est faible auprès de celui qu'a mis Voltaire dans cette première entrevue. C'est là qu'il nous représente Mérope rencontrant les traits de son fils dans ceux d'un meurtrier, et tremblant de le reconnaître au moment où elle n'a pas de plus grand désir.

L'héroïne de Chénier est bien loin d'être placée dans une situation aussi violente, lorsqu'elle aperçoit quelques rapports de ressemblance entre un jeune héros et son fils. Néanmoins ce poëte ne laisse pas que de traiter cette scène avec talent. On reconnaît ici cette touchante simplicité de

celles d'Athalie et de Joas, ou de Mérope et d'Égiste :

MANDANE

Auriez-vous, Élenor, connu l'adversité ?

ÉLENOR.

Je suis homme, orphelin, né dans la pauvreté
Errant dès le berceau.

MANDANE.

Vous aussi! vous!

ÉLENOR.

Mon père,
Armant d'un fer meurtrier sa main sexagénaire,
Abandonna pour moi le soc agriculteur,
Et les soins des troupeaux dont il était pasteur.
Si j'osais quelquefois plaindre ma destinée,
Mandane, disait-il, Mandane infortunée
Pleure sur son époux et tremble pour son fils;
Mandane, dont le cœur à la vertu soumis,
Du timide opprimé prit toujours la défense.
Ah! c'est le premier nom qu'ait appris mon enfance!

MANDANE.

Ciel!

ÉLENOR.

J'entrais dans un temple, et les larmes aux yeux
Je prononçais Mandane et j'invoquais les dieux.

MANDANE.

Un pasteur... Approchez. Ah! plus je l'envisage,
Plus d'un époux chéri je retrouve l'image.
C'était là son maintien, sa démarche, sa voix;
Tel à mes yeux charmés il parut autrefois,
Lorsque brillant encor des fleurs de la jeunesse
Il offrait à mes vœux sa gloire et sa tendresse.

Il y a un charme sentimental et une douce harmonie dans tous ces vers. La tournure de ces der-

niers me paraît une imitation de ce passage de la tragédie de *Phèdre* :

Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous vois.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage;
Cette noble fierté colorait son visage,
Lorsque de notre Crête il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.

La même scène nous offre une imitation de *Mérope* dans les vers suivans :

MANDANE

Vous, le fils d'un pasteur !

ÉLENOR.

Je vous l'ai dit.

MANDANE.

Hélas
Me trompé-je? achevez.... Son nom n'était-il pas?...

ÉLENOR.

Arbacès.

MANDANE.

Arbacès!

ÉLENOR.

Un vain espoir vous flatte.

MANDANE.

Arbacès, dites-vous, et non pas Mitradate.

Voltaire fait parler ainsi Mérope :

Quoi ! ton père en Aulide !.... En quel trouble il me jette !
Son nom... Parle, réponds.

ÉGISTE.

Son nom est Philoctète,
Je vous l'ai déjà dit.

Ce n'est pas, à proprement parler, dans les mots que je trouverais le plus d'imitation ; mais dans le mouvement de la phrase, et dans ces tours qui constituent toujours la manière d'un auteur.

En parlant de la tragédie de *Warwick*, j'ai déjà fait remarquer que c'est dans le langage de la passion que les poëtes, qui n'ont pas de style à eux, cherchent, sans s'en apercevoir, à imiter nos grands maîtres.

Je n'ai plus qu'une observation à faire sur cette scène, c'est que, quoiqu'elle offre un certain intérêt qui résulte de l'amour maternel mis en rapport avec l'amour filial, elle n'inspire aucune crainte pour les jours d'Élenor, et ne fait point marcher l'action.

Enfin cette action commence à sortir un peu de son état de stagnation, lorsque le tyran reprochant à Mandane de ménager un soutien à son fils, elle lui répond par ces vers touchans :

> Que puis-je en sa faveur ? le nommer et pleurer,
> Hélas ! contre mon fils dois-je aussi conspirer ?

Mais Mandane parle peut-être plus en rhéteur qu'en mère, lorsqu'elle dit :

> La prière tremblante est la fille des dieux ;
> Dédaigne-t-on ses pleurs, ses cris vont jusqu'aux cieux ;
> Elle y monte plaintive, et redescend terrible,
> Apportant sur ses pas au mortel inflexible
> Quelquefois la vengeance et toujours le remord
> Qui rend la vie affreuse et prolonge la mort.

Ces vers sont beaux, mais devraient être placés

ailleurs. Au reste on y peut reconnaître une imitation de ces admirables vers que Voltaire a traduits d'Homère :

Les prières, mon fils, devant vous éplorées,
Du souverain des dieux sont les filles sacrées;
Humbles, le front baissé, les yeux baignés de pleurs,
Leur voix triste et craintive exhale leurs douleurs.
On les voit d'une marche incertaine et tremblante
Suivre de loin l'injure impie et menaçante,
L'injure au front superbe, au regard sans pitié,
Qui parcourt à grands pas l'univers effrayé.
Elles demandent grâce..., et lorsqu'on les refuse,
C'est au trône de Dieu que leur voix vous accuse;
On les entend crier en lui tendant les bras:
Punissez le cruel qui ne pardonne pas.

On peut remarquer que les menaces d'Astyage sont si vagues, qu'on ne sait pas même qui sera chargé d'exécuter les ordres qu'Élenor vient encore de refuser de remplir. Ces menaces, il est vrai, suffisent pour alarmer la tendresse d'une mère; mais le spectateur ne voit réellement aucun danger pour Cyrus, ce qui jette une sorte de tiédeur sur cette scène. Elle se termine par ces mots que prononce Astyage :

Bientôt j'irai frapper jusque sur son autel
Un pontife imposteur qui ment au nom du ciel.

Il menace ainsi ce pontife, et il n'a pas osé lui dire un mot lorsque, dans le temple de Diane, au milieu de toute sa cour, il lui a entendu nommer son successeur.

Bien plus, s'il regarde ce grand-prêtre comme

un imposteur, pourquoi, sur la foi de ses oracles, a-t-il ordonné le meurtre de son petit-fils?

Chénier ne fait pas toujours agir bien conséquemment ses tyrans.

Enfin, pour former le nœud de l'intrigue, le berger Mitradate, comme l'Icare d'OEdipe, arrive à l'improviste, et apprend à Mandane qu'Élenor est le meurtrier de son fils; mais l'auteur ne fait point connaître par quel motif Mitradate abuse ainsi une mère.

Voilà tous les préparatifs de la scène importante qui roule sur le même fond que celle où Mérope va immoler son fils. Élenor, dans un long récit, retrace les circonstances du meurtre.

Métastase, comme Voltaire, prépare davantage la situation; car, dans ce poëte italien, Élenor ne fait ce récit à Mandane que lorsqu'elle ne le prend pas encore pour le meurtrier de son fils.

Chénier a cru rendre la situation plus forte, et n'a pas senti qu'il était impossible de mettre sur la scène une mère en présence d'un assassin qui lui raconte la manière dont il a tué son fils.

Mandane écoute Élenor avec tant de froideur, qu'elle s'étonne elle-même de pouvoir l'entendre sans frémir. Voilà l'inconvénient de placer les acteurs dans de fausses positions. L'auteur ne peut se tirer d'embarras qu'en commettant de nouvelles fautes.

Tout ce que débite ensuite Mandane est fondé

sur les rapports de ressemblance qu'elle trouve entre le meurtrier et son fils. Elle est surprise de rencontrer dans ce criminel l'accent de la vertu; et aussitôt Élenor lui répond naïvement qu'il a été effectivement élevé par des parens vertueux, ce qui n'est guère pathétique. Enfin l'auteur arrive aux grands moyens tragiques. Élenor présente son glaive à Mandane pour qu'elle lui arrache la vie; mais elle le repousse, comme c'est dans l'ordre, et se retire, en disant qu'elle est désespérée, et qu'il trouvera la mort qu'il demande dans un exil d'où toutes les mères se retireront à son aspect. C'est ainsi que l'auteur, par un lieu commun de collége, ou plutôt par une pensée déplacée, termine cette scène dans laquelle Voltaire a porté le pathétique au plus haut degré. Mitradate vient ensuite démentir ce qu'il a dit à Mandane, et lui apprendre que Cyrus n'est autre qu'Élenor : « Ah! Mandane, lui dit-il, embrassez votre fils. » Cette reconnaissance fait d'autant moins d'effet, que ces deux péripéties si rapprochées l'une de l'autre laissent trop apercevoir que le poëte veut nous faire illusion.

Comment a-t-il pu substituer cette froide reconnaissance au tableau admirable dans lequel Voltaire nous montre Mérope levant déjà le bras pour immoler son fils, et Narbas entrant avec précipitation, et s'écriant : *Arrêtez!* mot terrible qui fait tomber le poignard des mains de Mérope.

Quel beau mouvement théâtral succède à ce-

lui-ci, lorsque, dans son trouble extrême, cette mère infortunée prononce ces paroles :

Vous me faites trembler : j'allais venger mon fils ;

et que Narbas, se jetant à ses genoux, lui répond :

Vous alliez l'immoler !

C'est après avoir porté si loin le sentiment de la pitié et de la terreur, que Voltaire renoue fortement le nœud par les périls qui menacent Égyste; tandis qu'Élenor, reconnu par Mandane, ne court pas un danger éminent; et l'on sent bien qu'un guerrier couvert de gloire triomphera facilement d'un tyran imbécile qui finit enfin par lui céder forcément le trône.

Le plus grand mérite de cette tragédie est dans le style. On trouvera, par exemple, de belles images et des pensées neuves dans cette invocation au soleil :

Ame de l'univers que tes feux renouvellent,
Dieu qui nourris la terre et que les cieux révèlent ;
Dieu qui produis sans cesse et ne fus pas produit,
Tu brilles par toi-même, et quand la sombre nuit
Sur l'horizon paisible a déployé ses voiles,
C'est toi qui luis encor sur le front des étoiles,
Et ramenant le jour aux bords de l'Orient,
Renais toujours le même et toujours différent !
La jeunesse éternelle et l'éternel empire
N'appartiennent qu'à toi : tout naît, vieillit, expire;
Et tandis que tu vois les siècles entassés
Couler comme les flots l'un par l'autre poussés,
Tu restes immobile, en ces bruyans naufrages,
Éclairant les débris des peuples et des âges.

On désirerait seulement, dans ce morceau, que le rhythme répondît à l'élévation des pensées. Remarquons à ce sujet quelle harmonie Delille a mise dans son invocation à la lumière, qui est un morceau du même genre.

On reconnaîtra, dans le passage suivant, que l'auteur a su aussi se pénétrer de la lecture des prophètes, pour donner la couleur convenable à son style :

J'abaisserai le front de tes fiers ennemis,
A dit le Dieu vivant ; pour toi ma main guerrière
Rompt des portes d'airain l'impuissante barrière ;
Les rois, à ton nom seul, ont reculé d'effroi :
Mon souffle t'accompagne et marche devant toi.
Les lois dans Israël font cesser l'esclavage ;
Tyr abaisse à tes pieds l'orgueil de son rivage ;
Tu brises son trident qu'accusait l'univers,
Et les vaisseaux vengeurs délivrent les deux mers.

On retrouve ailleurs quelques imitations de nos grands poëtes; mais il était difficile que cela fût autrement dans un ouvrage qui présente beaucoup de situations empruntées aux tragédies de *Mérope*, d'*Œdipe*, de *Sémiramis* et d'*Athalie*.

SECTION CINQUIÈME.

Jean Calas.

Le système tragique des anciens, en reposant sur le dogme de la fatalité, était singulièrement favorable au poëte qui voulait inspirer le sentiment de la terreur et de la pitié, sentiment qui

est la source de tout intérêt dramatique. En effet, dans ce système, l'homme, triste jouet d'une destinée aveugle, peut nous présenter le spectacle de la vertu parvenue au dernier degré de l'infortune, et en proie aux persécutions de la force oppressive, et nul objet n'est plus susceptible de nous émouvoir profondément.

Une cause analogue d'intérêt se rencontre dans le sujet de Jean Calas. Plus l'homme, par le rang qu'il occupe dans la société, se trouve à l'abri de l'infortune, plus il a de droits sur notre pitié, lorsque nous le voyons frappé par l'un de ces coups que toute la prudence humaine n'a pu éviter. C'est le sort qu'éprouva ce malheureux père de famille, ce vertueux Calas, qui, condamné injustement d'après des rumeurs populaires, se vit traîner à l'échafaud, et que des juges iniques accusèrent du crime horrible d'avoir assassiné l'un de ses fils qui avait abjuré la religion protestante.

Chénier, transportant sur la scène cet exemple déplorable des fureurs du fanatisme, nous fait connaître ses principaux personnages dans une exposition toute en action, et donne à son sujet une couleur locale, en tirant parti des circonstances que lui présentait l'anniversaire du massacre des protestans.

Il met d'abord sous nos yeux ce généreux Lassalle, qui, seul de tous les juges de Calas, opina pour sa mise en liberté. Les sentimens d'humanité que manifeste cet intègre magistrat en conso-

lant le fils de l'infortuné vieillard, commencent à nous intéresser au sujet.

Bientôt, par une hardiesse tout-à-fait heureuse, l'auteur met en scène l'interrogatoire des Calas dans la salle du parlement de Toulouse. C'est là qu'il avait à surmonter la grande difficulté de rendre avec élégance une foule de détails peu susceptibles de recevoir une couleur poétique, et c'est là qu'il s'est surpassé. Il y a dans toute cette scène une simplicité, une naïveté de style, un langage de l'innocence et de la vertu d'un charme attendrissant. L'intérêt redouble lorsque Calas, par l'ordre de ses juges, fait le récit de sa déplorable histoire.

Ce récit, interrompu deux fois, amène de beaux mouvemens dramatiques, lorsque Pierre Calas fait apercevoir à son père qu'il se contredit, et qu'à l'instant de la catastrophe Calas s'écrie:

Le pourrai-je achever ce récit odieux?
Mon fils!... je vois tes pleurs! O toi, qui fus sa mère!
Vous tous qui me jugez, prenez pitié d'un père!
Songez à la victime, et ne m'ordonnez pas
De m'arracher le cœur en peignant son trépas.
Mon fils..... Je meurs!... mon fils....

L'infortuné s'évanouit à ces mots. Il y a encore un mouvement dramatique d'un grand effet dans cette scène où tous les accusés jurent simultanément qu'ils sont innocens.

Après cette intéressante scène, on trouve des

beautés remarquables dans le discours que Lasalle tient aux juges pour les déterminer à différer le jugement.

Si l'on exécutât cet arrêt odieux,
Si bientôt l'innocence éclatait à vos yeux,
Quel attentat ! pour vous quel avenir horrible !
Verrait-on, dites-moi, dans ce moment terrible,
L'innocent expiré sous le fer d'un bourreau
Sortir à votre voix de la nuit du tombeau?
Anéantiriez-vous son trépas, son supplice ?

Je ne m'arrêterai pas à faire remarquer la force de cette dernière pensée, bien capable d'ébranler la résolution des juges ; il me suffira d'ajouter que Lasalle redouble d'instances, et par ces dernières paroles fait lever la séance sans qu'on ose procéder à la condamnation de Calas :

N'oubliez pas surtout qu'en frappant la victime,
Si vous vous abusez votre erreur est un crime ;
Que c'est un meurtre affreux, plus affreux mille fois
Que celui qu'un brigand commet au fond des bois;
Que, pour un magistrat, une telle injustice
Est le plus grand malheur, le plus cruel supplice;
Qu'il vaut mieux être enfin l'innocent abattu,
Mourant dans les tourmens, mais avec sa vertu,
Épuisant les horreurs d'un arrêt tyrannique,
Que le juge souillé d'un jugement inique.

Il est malheureux qu'après avoir ainsi reculé le dénoûment, l'auteur ait fait prononcer le jugement dans l'intervalle du second au troisième acte; c'est une faute dans laquelle Racine ou Voltaire ne seraient point tombés.

Des espérances données aux accusés, en amenant

des péripéties, auraient pu prolonger l'action, sans que l'auteur se fût même trouvé obligé de sacrifier quelques bonnes scènes, telles que celles où le jeune Calas converse avec son père à travers les barreaux de la prison, et où l'auteur nous peint le sommeil du juste. De même la scène qui se passe dans la prison entre Calas et Lasalle serait-elle moins pathétique, si, jusqu'au moment de sa condamnation, ce dernier se flattait d'être rendu à sa famille?

En général c'est par des alternatives de craintes et d'espérances, qu'on alimente l'intérêt d'un ouvrage dramatique. Peut-être dira-t-on qu'après la condamnation de Calas, cet intérêt se soutient par la situation? Cela pourrait être jusqu'à un certain point, si l'auteur avait mieux traité le pathétique.

La scène où madame Calas et ses enfans sont introduits dans la prison auprès de la malheureuse victime, ne nous montre point ces élans de la douleur, et ces déchiremens de l'âme qui arrachent les pleurs des spectateurs. C'est par des sanglots, par des mots entrecoupés que cette scène devrait commencer; madame Calas, en revoyant son époux, ne lui adresse pas même une parole; et cependant elle est si peu suffoquée par la douleur, qu'elle rompt le silence à la fin de la scène, en adressant à un religieux une huitaine de vers, dans lesquels des sentences et de sages réflexions ne devraient pas entrer en un pareil moment.

La scène suivante où elle se trouve seule avec son époux commence assez froidement, mais elle prend plus de mouvement lorsque madame Calas cherche à lui prouver que la Providence ne veille pas sur nous, le conjure de disposer de ses jours pour échapper à l'infamie, et dit qu'elle veut aussi mourir. Calas lui répond comme un sage :

Quand le juste opprimé périt sans défenseur,
La honte doit tomber sur le juge oppresseur.
Aux éternelles lois ne sois donc plus rebelle,
Pour sortir de la vie, attends que Dieu t'appelle.
Nous avons tous les deux un devoir à remplir,
Mais le tien est de vivre, et le mien de mourir.

Ce caractère est beau et grand, et pourtant cette scène n'a pas tout l'effet dramatique qu'elle pourrait comporter, parce que madame Calas s'y livre à de trop longs raisonnemens, et qu'en pareil cas le raisonnement tue le sentiment. Elle exprime une assez belle pensée, lorsqu'elle dit :

Nous nous réunirons dans les bras de la mort.

Mais c'est un trait où l'esprit de l'auteur a plus de part que son cœur.

Cette scène est un peu plus dramatique sur la fin; néanmoins elle n'a rien qui approche de celle de l'*Orphelin de la Chine*, où Idamé, tombant aux genoux de Zamti, s'écrie avec l'accent de la douleur :

Accorde-moi mon fils.

Ces mots, tout simples qu'ils nous paraissent, ne

sont pas moins forts d'expression. C'est le mérite de ce vers que prononce Calas dans la scène suivante :

Vous voyez ces enfans et vous voulez mourir.

Malheureusement ces enfans jouent un rôle aussi froid que leur mère, et ils nous attendrissent moins que ce discours de la servante

O mon vertueux maître! épargnez ma douleur :
Je vous connais, je sais quel est votre bon cœur :
Dans le fond du cercueil je vais bientôt vous suivre;
Mais enfin, si je puis un moment vous survivre,
Votre épouse et vos fils ne me renverront pas.
Jusqu'au dernier soupir je m'attache à leurs pas :
D'une main secourable et non pas importune,
J'allégerai pour eux le poids de l'infortune :
J'ai servi les Calas dans leur prospérité,
Et je les servirai dans leur adversité.

Je ferai remarquer que le rôle de cette servante était nécessaire pour donner au tableau cet air de famille, si convenable à la vérité; mais l'auteur met ensuite peut-être trop ce personnage secondaire sur le premier plan, en lui faisant dire au geôlier :

Arrêtez : que je meure aux genoux de mon maître.

Cependant le rôle de madame Calas se relève momentanément, lorsqu'elle s'écrie :

Nous tombons à ses pieds, nous y périrons tous.

Ce mouvement a de l'effet.

Parmi les vers que prononce Calas, dans ses adieux à sa famille, on remarque ces quatre, dont le dernier est sublime :

Épouse, enfans, amis, si le sort vous rassemble,
Vous pourrez quelquefois me regretter ensemble;
Et, quand des pleurs amers couleront de vos yeux,
Vous sécherez vos pleurs en regardant les cieux.

Cette pièce nous offre un grand nombre de vers qui, tels que ce dernier, ont la plus forte expression. Par exemple, on ne saurait trop donner d'éloges au sentiment filial renfermé dans ces simples mots qu'adresse le jeune Calas à un juge :

Laissez-moi : vous n'êtes point mon père.

Voici encore un sentiment assez fortement exprimé dans ces vers :

Tu te plains de subir et l'opprobre et la mort!
Eh quoi! n'est-ce donc rien de mourir sans remord?

On ne trouvera pas moins de vérité dans cette réflexion :

L'infortuné qui pleure a besoin d'espérance.

Le sentiment se peint encore d'une manière heureuse dans ce vers dicté par l'amour paternel :

Je ne puis t'embrasser, mais je puis te bénir.

Cette seule pièce prouve donc qu'un poëte peut écrire des scènes entières avec une douce sensibilité, et, ce qui part d'un talent bien opposé, rendre avec énergie des sentimens profonds ; et cependant

manquer de cette force dramatique nécessaire pour faire mouvoir convenablement les grandes passions. Cette faculté ne se réduit pas à sentir vivement une idée dont on se pénètre, et que même on peut élaborer long-temps dans le silence du cabinet; mais demande encore une certaine aptitude de l'âme à recevoir spontanément une vive impression des objets extérieurs. C'est cet élan, ce mouvement involontaire qui nous dicte ces mots qui paraissent venir comme d'inspiration, et qui n'ont jamais deux manières différentes de s'exprimer. C'est là que l'esprit n'est pour rien, et même ne fait que nous égarer; car ce n'est que l'âme qui peut saisir ce juste médium dont vous ne pouvez sortir sans être à côté de la vérité.

Si quelquefois, comme au moment de l'évanouissement de Calas, Chénier a réussi dans le pathétique, c'est qu'il y a des situations que les combinaisons de l'art ne peuvent traiter de diverses manières. C'est ainsi qu'après les derniers adieux, le poëte a senti qu'il convenait de représenter madame Calas dans le délire, dernier degré du désespoir. Il a tiré un grand parti de ce moyen, comme on en pourra juger par ces vers :

Des juges.... un arrêt.... Où donc est votre père?
Où donc est mon époux? J'ai besoin de le voir.
Vous ne répondez point! Pourquoi ce désespoir?
Quel désastre imprévu faut-il que je redoute?
Nos yeux dans un moment le reverront sans doute.

Le fils de Calas et la servante fondant en larmes :

Jamais.

MADAME CALAS.

Comment jamais?

CLÉRAC.

S'il était innocent....
Ciel! j'étais convaincu; je doute maintenant.

LASALLE.

Ah! vous doutez bien tard!

Un vers non moins admirable que cette dernière réponse, est celui-ci :

Ses tourmens sont finis, commencez à souffrir.

Ce rôle de Lasalle est, après celui de Calas, le plus beau et même le plus neuf de la pièce : on a mis souvent sur la scène des hommes tels qu'un Socrate, un Caton, un Barnevelt, mais ce n'est que l'histoire des Calas qui a fourni au poëte le caractère intéressant et original de Lasalle.

Chénier a placé dans un coin du tableau le grand homme qui mit dans tout son jour l'innocence de Calas, et fit réhabiliter sa mémoire.

Un témoignage plus puissant compléta la justification de cet infortuné père de famille; c'est celui de David, capitoul de Toulouse, désigné dans la pièce sous le nom de Clérac.

On sait que cet inique magistrat, dans ses derniers momens, livré aux horreurs d'une violente frénésie, s'écria plusieurs fois : « Ah! mon

cher Calas, pourquoi suis-je l'auteur de votre mort? »

La tragédie de *Calas* appartient à un genre mixte que beaucoup de personnes ne différencieront pas du drame, mais que d'autres placeront au-dessus, à cause de l'élévation des sentimens et de l'élégance de la diction. Pour Chénier, il donnait sans hésiter le nom de tragédie à celle-ci, et même à Fénélon, pièce romanesque dont les vers ont beaucoup de douceur, et offrent quelquefois de grandes pensées. Mais la scène principale, où Héloïse, qui n'a jamais vu sa fille, la retrouve dans un cachot, manque de pathétique. Les premiers mots que lui arrache cette reconnaissance, sont qu'elle est enchantée de lui donner le nom d'Amélie, parce que c'est celui de sa mère. Cette réflexion, qui serait bien placée dans une autre situation, l'est fort peu ici, et l'on sent que c'est d'autres sentimens qu'elle devrait se livrer.

Ce n'est point ainsi que Voltaire débute dans la scène si pathétique de la reconnaissance de Zaïre et de Lusignan, qui sont à peu près placés dans les mêmes circonstances.

Une autre scène de reconnaissance est celle d'Héloïse et de son époux, où, dans un dialogue de deux pages, chacun des interlocuteurs se répond par un seul vers. Il eût bien mieux valu que l'auteur, au lieu de ce jeu d'esprit, se fût montré un plus fidèle observateur de la nature.

SECTION SIXIÈME.

Caïus Gracchus, *Timoléon*. — Comparaison de la première de ces pièces au *Caïus Gracchus* de Monti, et de la seconde aux tragédies de *Timoléon* de La Harpe et d'Alfiéri.

On a remarqué que les sujets historiques étaient plus favorables à la scène, et en général mieux écrits que les sujets qui sont entièrement d'invention; la raison en est que nos efforts tendent plus dans les premiers à développer les caractères; et, dans les seconds, à entasser les événemens.

Il ne faut pas croire cependant que, dans les sujets historiques, l'imagination soit mise moins à contribution que dans les autres sujets. Il est rare, pour ne pas dire impossible, que, sans les ressources de l'invention, le cadre fourni par l'histoire puisse convenir au théâtre.

Malheureusement on n'a pas toujours la faculté de modifier ainsi un sujet historique. Il en est quelques-uns qui, même en présentant un grand intérêt, permettent à peine au poëte de remplir l'étendue de trois actes. C'est le cas où se trouve Chénier dans sa tragédie de *Caïus Gracchus*.

Le meurtre du licteur Quintus, attribué aux partisans de Caïus, semblerait d'abord former le nœud de cette tragédie, mais dans le fond ce n'est qu'un incident inutile à l'action; car Caïus, appelé devant le sénat, se borne à reprocher aux patriciens l'abus de la puissance. Il calme ensuite

l'effervescence du peuple par ces mots devenus célèbres :

Des lois et non du sang.

Voilà à peu près ce qui nous conduit jusqu'à la fin du second acte, où une réconciliation entre les deux partis forme une espèce de dénoûment.

Monti, poëte italien, qui a traité le même sujet, suppose Caïus accusé non du meurtre d'un licteur, mais de celui de son beau-frère Scipion Émilien, personnage bien plus important. Cela amène une situation théâtrale, lorsqu'en présence de Caïus, on vient annoncer au consul Opimius la mort d'Émilien. Caïus se trouble; Opimius croit le reconnaître pour l'auteur de l'assassinat, tandis que Fulvius, qui l'a commis, attire à son tour les soupçons de Caïus.

A cette scène succède une autre non moins intéressante, lorsque Caïus, resté seul avec Fulvius, le presse de lui révéler le nom de ses complices, et apprend que c'est sa propre sœur, l'épouse d'Émilien, qui est le principal auteur du crime.

Ainsi l'on voit dériver l'intérêt d'un seul événement, le meurtre d'Émilien; mais bientôt Monti est forcé, comme Chénier, de rompre l'unité d'action, pour mettre en œuvre les matériaux fournis par l'histoire.

En effet, Caïus, à la tribune, ne cherche à se disculper que sur les déprédations qu'on lui im-

pute, et sa harangue amène également une espèce de trêve entre les deux partis. Son principal moyen oratoire est fondé sur le meurtre de son frère Tibérius. Le récit de la mort de ce célèbre Romain, étant un des morceaux les plus remarquables de la tragédie de Monti, j'ai cherché à en rendre le sens dans ces vers :

Il en est temps encor : tyran, écoute-moi.
Je sais que ces Romains et sans mœurs et sans foi,
Qui se parent des fers d'un honteux esclavage,
Ont tous juré ma perte en leur aveugle rage.
Mais du moins chez les morts je ne trouverai pas
L'opprobre que m'épargne un si noble trépas!
Et déjà sur le seuil de leur demeure sombre,
De mon frère égorgé je crois entendre l'ombre
Me crier en pleurant : « O mon frère est-ce toi,
» Qui de sang tout couvert te montres devant moi?
» Quel perfide assassin, quel monstre impitoyable,
» Chargea ses attentats de ce crime exécrable,
» Et, du sang d'un grand homme osant rougir ses mains,
» Imprima sur ton front la honte des Romains? »
Que répondra ma voix à cette voix si chère,
Ce qu'elle répondra : « Tu le vois, c'est ton frère,
» Qui fut tout comme toi lâchement égorgé
» Par ces patriciens dont tu n'es pas vengé;
» Par ces vils oppresseurs de ma triste patrie,
» Qui, vouant au mépris la gloire de ta vie,
» Dans nos murs effrayés du meurtre d'un héros,
» De son corps mutilé profanaient les lambeaux;
» C'est là que de ton sang l'épouvantable trace,
» Jusqu'aux rives du Tibre accusait leur audace;
» Et qu'on les vit traîner dans les flots en courroux,
» Tes restes palpitans déchirés sous leurs coups. »

Chénier, qui, dans la seconde scène de sa tragédie, a placé le récit suivant de la mort de Tibé-

rius, a cherché à faire valoir l'amour fraternel plus que celui de la patrie :

J'étais bien jeune alors : au récit d'un tel crime,
Je vais, je cours m'offrir pour seconde victime.
J'adresse aux meurtriers des cris mal entendus;
Les yeux noyés de pleurs, et les bras étendus,
Pour la première fois employant la prière,
Je leur demande au moins les restes de mon frère :
Et ce frère et la mort ils m'ont tout refusé.
Au mépris des tyrans son cadavre exposé,
Fut jeté dans le Tibre, et l'onde épouvantée
Roulait avec respect sa tête ensanglantée.
Près de ce bord fatal, solitaire, et conduit
Par les faibles lueurs de l'astre de la nuit,
Par les traces du sang que je suivais sans cesse,
Par la faveur du ciel, surtout par ma tendresse;
Je vis, je rassemblai ses membres dispersés,
Ma bouche s'imprima sur ses membres glacés,
Et ma main déposa sa cendre auguste et chère,
Dans l'urne où l'attendait la cendre de mon père.

Dans ce morceau, Chénier n'a négligé aucun des moyens que l'art pouvait lui fournir, mais il lui a un peu sacrifié la vérité. Par exemple, je crois que Caïus aurait dû élaguer de son discours ce qui concerne le respect du Tibre pour la tête de Tibérius, et se dispenser de nous apprendre lui-même qu'il tendait les bras. Quant à Monti, il se jette moins dans des amplifications, et donne à son héros un caractère local, en le montrant animé d'une profonde indignation contre les patriciens.

Ce n'est pas que Chénier ne sache aussi donner à ses personnages la couleur convenable au sujet; il a toute l'élévation de Plutarque dans le passage sui-

vant, où il fait parler Cornélie avec la grandeur d'âme d'une Romaine :

Vous me connaissez mal : si l'on venait me dire,
Caïus avec les grands va partager l'empire;
Fatigué de sa gloire, infidèle à l'état,
Il a vendu le peuple à l'orgueil du sénat :
Honteuse d'être mère, et pleurant sa naissance,
Je le désavouerais, je fuirais sa présence;
J'irais dans un désert, traînant mes jours flétris,
Survivre loin de Rome à l'honneur de mon fils.
Mais si l'on m'annonçait qu'il est mort en grand homme,
En se sacrifiant aux intérêts de Rome,
Le coup serait affreux pour mon cœur gémissant;
Je mourrais de douleur, mais en l'applaudissant;
Je dirais : sa vertu ne s'est point démentie;
Il a vécu trop peu pour moi, pour la patrie;
Mais ce qui doit au moins calmer mon désespoir,
Jusqu'à sa dernière heure il a fait son devoir.

Ces vers, dont la forme dramatique rappelle un peu le style de *La Mort de César*, sont remplis de mouvement, d'expression et de dignité. L'auteur de *Brutus* n'aurait pas désavoué celui-ci :

Je mourrais de douleur, mais en l'applaudissant.

On ne saurait donner autant d'éloges à l'intrigue, qui manque d'invention. Nous avons déjà vu que l'action était en quelque sorte terminée à la fin du second acte ; et, comme la pièce n'en renferme que trois, on prévoit déjà qu'il faut bien précipiter les événemens, pour soutenir ce dernier acte à l'aide d'un nouvel incident.

C'est en effet ce qui a lieu. Opimius, par sa réconciliation, s'étant mis dans l'impossibilité de

poursuivre Caïus devant le tribunal des lois, cherche à lui tendre quelque piége. Dans cette vue, il le fait appeler pour lui proposer de partager avec lui la souveraine puissance. « S'il accepte, dit-il à son confident, c'est un moyen de le perdre dans l'esprit des Romains, et s'il refuse sa tête sera mise à prix. » Ce raisonnement n'est guère péremptoire. On dira peut-être que Mahomet se trouve dans la même situation envers Zopire; mais le cas est bien différent: Mahomet, jugeant des hommes d'après sa politique, doit être persuadé que Zopire se rendra facilement à ses offres, et sent très-bien, que s'il ne les accepte pas, il ne court aucun risque :

Demain (lui dit-il) j'ordonnerai ce que je te demande.

Dans Voltaire, comme dans Chénier, les deux personnages parlent sans témoin; c'est ce qui cause la sécurité de Mahomet, et doit au contraire inspirer à Opimius la crainte de n'avoir pas d'assez fortes preuves pour jeter la conviction dans l'esprit des Romains. Mais Opimius n'est pas plus conséquent dans ses raisonnemens que dans sa conduite, qui est moins celle d'un magistrat que d'un véritable fou : il se vante de n'avoir qu'un mot à dire pour faire couler le sang, et, craignant que l'on n'en doute, il donne lui-même le signal du carnage. Je conçois qu'un personnage aussi odieux peut être nécessaire sur la scène pour amener des contrastes; mais je ne crois pas que

l'homme le plus pervers cache si peu la noirceur de son âme. L'Opimius de Monti ne nous révolte pas moins par son ingratitude envers Caïus, qui lui a sauvé la vie; et cependant cette haine si prononcée ne laisse pas que de concourir à l'effet théâtral, en faisant ressortir un grand caractère. « Pourquoi, dit un confident, pourquoi, Opimius, ce silence, ce regard terrible et menaçant? est-ce l'annonce de la mort d'un héros? mais le jour que tu vois luire est un de ses bienfaits, qu'oses-tu donc méditer? » — « La vengeance! » — « Quoi! tu veux que Caïus.... » — « Oui, je veux qu'il meure! » Tout ce qui pourrait justifier ces derniers mots, c'est qu'Opimius ne voit dans l'éminent service que Caïus lui a rendu, qu'un trait profond de sa politique.

Quoi qu'il en soit, Opimius le fait condamner à mort par le sénat, comme meurtrier d'Émilien, et un horrible combat se livre sur le mont Aventin. C'est alors qu'un soldat mal informé vient annoncer à Cornélie que son fils a pris la fuite; elle s'étonne qu'on vienne apprendre une action si honteuse à la mère des Gracques. « Et n'avais-tu donc pas une épée, pour qu'il s'arrachât la vie! s'écrie-t-elle. » — « Mon épée, lui répond le soldat, est pour l'ennemi; mais mon sang est pour mes amis, et je l'aurais volontiers donné à Caïus, s'il me l'avait demandé! » On sent combien tout cela est inférieur à la scène des *Horaces* que Monti a voulu imiter.

Enfin les deux auteurs finissent la pièce par la mort que se donne Caïus à l'arrivée d'Opimius.

Le grand défaut de cette tragédie, c'est qu'elle renferme deux actions : l'une repose sur les délits imputés à Caïus, et l'autre sur le meurtre dont on l'accuse. Il n'est pas besoin de faire remarquer que l'art nous forçait d'opter entre ces deux sujets, à cause de l'unité d'action. Or on ne pouvait tirer de l'un qu'une belle scène ; et, en adoptant l'autre, Caïus n'aurait plus été dépeint d'une manière conforme à l'histoire ; ce qui montre que ce sujet était impraticable.

Il n'en est pas de même de celui de Timoléon, quelque difficile d'ailleurs qu'il soit à traiter. Cette tragédie nous présentant, dans son dénoûment, un frère qui fait poignarder son frère, exigeait une grande force dramatique, et faisait attendre des caractères vigoureusement dessinés. Le plus imposant de ces caractères est naturellement celui de Timoléon, fondé sur l'enthousiasme des sentimens républicains. Quel contrepoids opposer à cet enthousiasme ? la puissance d'un roi ? Il se présente ici deux combinaisons : Démophane, frère de Timoléon, peut aspirer à la couronne ou la posséder. La première de ces combinaisons me paraît mieux convenir au développement de l'intrigue, et la seconde à celui des passions. Alfiéri s'est renfermé dans ce dernier cas ; La Harpe et Chénier, au contraire, ont adopté le premier. Ils placent la scène à Agri-

gente, et l'ouvrent au moment où Timoléon victorieux revient dans cette ville gouvernée par son frère Timophane, et où ce prytane est sur le point de se faire couronner par ses partisans.

La Harpe, ayant senti que le nœud principal de cette pièce devait résulter de la résistance de Timophane aux désirs de son frère, cherche à donner à cette résistance les plus fortes raisons. Dans cette vue il suppose que Timophane est épris de la plus violente passion pour Éronime, fille d'Icétas, roi d'Argos, et que ce monarque n'a consenti à lui accorder la main de sa fille qu'à condition qu'il deviendrait roi de Corinthe.

Ce moyen aurait quelque rapport à celui que Voltaire a employé dans Brutus, pour déterminer Titus à trahir sa patrie. La Harpe, en condamnant lui-même le rôle secondaire que l'amour occupe dans cette tragédie de Voltaire, a cru devoir éviter cet inconvénient en subordonnant toutes les volontés de Timophane à cette passion. C'est, je crois, là où il s'est trompé. Les circonstances dans lesquelles il a placé son héros, et le peu de caractère qu'il a donné à la princesse, font paraître cet amour plutôt comme une faiblesse que comme une passion irrésistible.

Cet amour, traité à la manière de Campistron, a encore le désavantage de détruire aux yeux de Timoléon une partie des torts de son frère; car,

pour un homme tel que Timoléon, le plus grand des torts est l'ambition du pouvoir.

Il semble donc que Timophane va tout sacrifier à son amour; point du tout, il se résout assez promptement à renoncer à Éronime, pour complaire à sa mère; il ne montre guère plus de fermeté en gardant le trône malgré lui, lorsqu'il parle ainsi à ses courtisans:

Je régnerai par vous; puissiez-vous, sous ma loi,
Être plus fortunés, plus tranquilles que moi!

Enfin, c'est au moment où Timophane vient de dire à un frère dont il est aimé, « Je ne serai jamais en garde contre toi.... mon palais sera le tien, » que ce frère dénaturé donne l'ordre de l'égorger.

Timophane, en tombant sous les coups du meurtrier, s'écrie:

Ma mère! ils m'ont percé de coups.

Exclamation de parodie qui seule ferait tomber une pièce.

Si Chénier avait entremêlé l'amour dans ce sujet terrible, il est à croire qu'il ne l'aurait pas traité avec plus de fadeur que ne l'a fait La Harpe; mais, comme lui, il a commis la faute impardonnable de donner un caractère faible à Timophane. En effet, si ce prince n'est pas conduit par une amante, il est tellement timide et irrésolu, qu'en manifestant ses craintes aux conjurés, ils lui disent:

Lorsque nous conspirions, tu pouvais tout prévoir.

L'arrivée subite de Timoléon donne lieu à un beau mouvement, lorsque ce guerrier rappelle à Timophane que leur père, au lit de la mort, leur a recommandé d'aimer la patrie et de périr pour sa défense :

J'ai gardé mes sermens, as-tu gardé les tiens?

s'écrie Timoléon. Aussitôt Timophane s'apprête à le lui jurer, et son frère prévient sa réponse en lui disant :

Arrête, attends, mon père va t'entendre.
Tu rougis.

Le caractère de Timoléon est supérieurement dessiné, et si ce qu'il dit n'est pas toujours irréprochable sous le rapport de la politique, on ne peut, sous celui de l'art, qu'applaudir aux grandes pensées qu'il prodigue dans ce rôle, auquel celui de Timophane est entièrement sacrifié. Ce personnage est avili, lorsqu'il s'écrie :

Mon âme à conspirer ne s'est point abaissée,

et qu'on sait qu'au moment même il est le chef d'une conspiration qui échoue au second acte. Là tout se passe en discours ; enfin, un moyen banal forme le nouveau nœud qui amène le dénoûment.

Timoléon, sans paraître lutter un instant entre la nature et l'amour de la patrie, se détermine à sacrifier son frère. L'un et l'autre, comme dans la pièce de La Harpe, ont un dernier entretien dans lequel Chénier, quoiqu'en ne remuant pas

assez fortement la corde du pathétique, l'emporte de beaucoup sur son devancier. Enfin, Timoléon se couvre de son manteau, signal convenu, et Timophane tombe sous les coups des conjurés.

Si La Harpe et Chénier se sont trompés sur le caractère de Timophane, Voltaire, dans la *Mort de César*, leur avait cependant montré sous quels traits il fallait peindre le héros qui est sacrifié. Alfiéri a suivi l'exemple de ce grand poëte, en donnant de nobles sentimens à son Timophane. Il représente ce personnage, non comme un vil ambitieux, mais comme un homme recommandable, qui ne s'est emparé du pouvoir que pour mettre un terme aux divisions intestines de l'état. Ainsi, sans dégrader ce personnage, l'auteur se réserve la faculté de tirer un plus grand parti des sentimens de la nature, et de les mettre en opposition avec les caractères violens des deux frères. Il place un nouveau poids dans la balance dramatique, en nous représentant Timoléon comme ayant concouru à l'élévation de Timophane, après lui avoir sauvé la vie. Cette force était nécessaire pour être opposée à tout l'ascendant des sentimens exaltés de Timoléon.

Entre ces deux fougueux personnages figure Démariste, qui, plutôt mère que républicaine, ne songe qu'à réconcilier ses fils. Enfin, l'auteur nous offre un quatrième et dernier acteur dans Eschile, ami de Timoléon.

C'est sans doute se borner à bien peu de per-

sonnages, surtout dans une pièce à conspiration, où ordinairement le développement de l'intrigue en comporte toujours un grand nombre; aussi l'auteur se trouve-t-il réduit à reproduire continuellement la même situation de Timophane luttant contre son frère, sa mère et son ami, et refusant d'abdiquer la royauté. Les liens du sang et de l'amitié, qui, dans un autre plan, auraient pu donner du nerf à l'intrigue, produisent ici un effet contraire, parce qu'ils tendent à mettre tout le monde hors de danger.

Il est étonnant que dans une tragédie dont le sujet est une conspiration contre Timophane, aucun des conjurés, hors Timoléon, ne paraisse sur la scène. Ce n'est qu'en récit qu'on y voit figurer un certain Archidas, que Timophane fait immoler pour ôter à son frère un conseiller dangereux. Mais cet événement ne produit aucun effet, et ne concourt point à l'action. Cependant Démariste, instruite du massacre que le roi vient de commander, fait appeler auprès d'elle Eschile et Timoléon, dans le dessein de les sauver; ils se doutent bientôt de la vérité, et, voulant aller secourir leurs amis, ils sont retenus par Démariste, qui s'écrie: *Arrêtez! gardez-vous de sortir!* Ces mots par tout ce qu'ils annoncent, ont une couleur tragique, et sont dans le génie d'Alfiéri qui, dans les dénoûmens, nous surprend toujours par quelque coup inattendu.

On voit que le *Timoléon* de ce poëte italien man-

que d'invention et d'action. Il est difficile que cela soit autrement, d'après le peu de personnages que l'auteur a mis en scène. En général, il en emploie toujours un petit nombre dans ses pièces. Ce qui y contribue, c'est le système qu'il a adopté de ne point se servir de confidens.

Ce système peut sans doute resserrer davantage l'action, éviter des scènes parasites, donner aux autres plus de vérité, et délivrer le théâtre de ces expositions, où souvent un confident s'adresse plutôt au spectateur qu'aux acteurs; mais aussi l'auteur se prive de grands avantages dans la préparation de ses effets; et, parce qu'on a fait un abus des confidens, ce n'est pas une raison pour renoncer à ce moyen.

SECTION SEPTIÈME.

Tibère. — Rapprochement de cette tragédie à celle de *la Disgrâce de Séjan*, par Jonhson.

Il est peu d'époques dans l'histoire qui présentent plus de réflexions profondes au philosophe, que ce temps désastreux où l'empire romain passa sous la domination de ses premiers empereurs, et où l'excès de la corruption amena une foule de contrastes entre le vice et la vertu.

Racine, d'après Tacite, a tracé, dans *Britannicus*, le tableau fidèle d'une époque remarquable du règne de Néron; la cour de Tibère, qui est encore peinte avec de si vives couleurs dans l'histo-

rien latin, méritait d'être également transportée sur la scène française; et si, de toutes les pièces de Racine, *Britannicus* est celle qui abonde le plus en fortes pensées, la tragédie de *Tibère* est aussi dans Chénier celle qui se fait le plus remarquer par la vigueur du pinceau. Il n'en est pas tout-à-fait de même sous le rapport de l'intrigue. Chénier nous montre d'abord Pison accusé du meurtre de Germanicus, arrivant à Rome pour se justifier, et apprenant qu'Agrippine, chargée des cendres de son époux, y est attendue.

Les questions précipitées que fait Pison à Cnéius son fils, sur les dispositions où se trouvent Tibère, Livie et le peuple, commencent à caractériser ce personnage. C'est ainsi qu'Acomat, dans la belle exposition de *Bajazet*, interroge Osmin. Ce visir développe ensuite toute sa politique, tandis que, dans la scène de Chénier, il n'est presque nullement question des grands intérêts dont il semble que Pison devrait s'occuper. Il est vrai qu'ici, n'étant point comme Acomat un chef de conspiration, il est moins dans le cas de parler de lui.

Toutefois on doit louer dans Chénier d'avoir donné, dès la première scène, une couleur locale à son sujet; il l'a fait même avec beaucoup d'adresse, par le contraste qu'il a établi entre Pison et Cnéius, et en opposant à la dépravation du vieux courtisan toute la noblesse des sentimens que Pison a lui-même inspirés à son fils, et qui sont la censure de sa conduite.

Les regrets qu'éprouve Chéius sur le sort de sa malheureuse patrie, sont exprimés en fort beaux vers dans le passage suivant :

Vous conduisiez mes pas dans ces places publiques,
Où sont de nos aïeux les marbres héroïques;
Sur leur postérité nos premiers sénateurs
Abaissaient tristement des yeux accusateurs.
Je respirais leur âme, et dans Rome flétrie,
Cnéius au milieu d'eux retrouvait la patrie.
Avide j'écoutais quand vos mâles discours
Du siècle où nous vivons me retraçaient le cours :
Ici, du dictateur la victoire fatale;
Là, Rome, survivant aux débris de Pharsale,
A la tribune encore inspirant Cicéron;
Nos Dieux réfugiés dans l'âme de Caton;
Leurs temples, le sénat, et notre gloire antique,
Avec lui s'exilant au sein des murs d'Utique;
Et ces derniers Romains qui vengèrent l'état,
Quand César tout-puissant frappé dans le sénat,
Perdant sous le poignard ce qu'il dut à l'épée,
Tombait victorieux aux pieds du grand Pompée.

La réponse de Pison est un morceau digne d'éloges, et dans lequel on remarque surtout ce tableau des règnes d'Auguste et de Tibère.

Auguste vieillissant fit oublier Octave.
Parlant de république au sein de Rome esclave,
Il nous berçait encor de ces mots révérés,
Vains hochets du vulgaire et fantômes sacrés;
Et des Romains séduits trompant l'obéissance,
Du nom de liberté cimentait sa puissance.
Il étendit sur moi son charme suborneur :
Des faisceaux avec lui je partageai l'honneur;
Et lorsque le destin, secouru par Livie,
Eut fait un Dieu de plus en terminant sa vie,

Son successeur Tibère, en ce même palais,
Me retint, m'opprima sous d'horribles bienfaits.
Là du nouveau tyran j'ai connu l'âme altière ;
J'ai vu les chevaliers, le sénat, Rome entière,
Tout l'empire, à l'envi, se faisant acheter,
Briguer la servitude et s'y précipiter.

Chénier a peint avec des couleurs non moins fortes le règne de Tibère dans les vers suivans, remplis de grandes pensées et d'images imposantes, et qui rappellent la précision et la force d'expression de Tacite :

Quand sous le crime heureux tout languit abattu,
Malheur aux citoyens coupables de vertu,
Et dont la gloire offense à Rome ou dans l'armée
Tibère impatient de toute renommée !
Les délateurs, vendant leur voix et leurs écrits,
Viennent dans son palais marchander les proscrits;
Un seul des tribunaux fait pencher la balance;
Le sénat le contemple et décrète en silence;
Les regards sont muets, les lois n'osent parler;
Tibère à ses genoux voit l'univers trembler;
Et subissant lui-même un tyrannique empire,
Eprouve en l'ordonnant la frayeur qu'il inspire.
En ses yeux qui toujours commandent les forfaits,
Son ministre devine et prévient les arrêts,
Et le ciel à la fois fit naître en sa colère
Tibère pour Séjan, et Séjan pour Tibère.

On peut remarquer dans ces vers quelques heureuses expressions, tels que coupable de vertu, impatient de renommée, les regards muets, etc.

Tout ce qu'on regrette, c'est que l'on ne voie point, dans cette belle scène, les passions jeter les germes de l'intérêt ; de là dérive cette langueur qui commence déjà à se répandre sur l'ouvrage.

On s'étonne ensuite de l'indifférence avec laquelle Tibère reçoit Pison; il semble qu'il ne devrait avoir rien de plus pressé que de s'entretenir avec lui. On peut alléguer qu'étant en présence du sénat, il agit politiquement, et que d'ailleurs, ayant juré la perte de Pison, il ne se laisse pas facilement aborder.

Si la raison qui a pu déterminer Tibère à perdre son favori et son complice, est la crainte d'Agrippine, il fallait que des bruits répandus parmi le peuple accusassent Pison de la mort de Germanicus; car les regrets des Romains sur la mort de ce prince, s'ils ne sont accompagnés de soupçons, n'ont rien d'alarmant pour Tibère, et l'on sent que l'effervescence populaire causée par la marche triomphale d'Agrippine chargée des cendres de son époux, se calmera naturellement.

Cette arrivée d'Agrippine est annoncée dans un récit rempli de beaux vers, mais qui, ainsi que tout ce qui précède, n'offre pas un mot qui fasse croire que le peuple accuse Pison.

Aussi l'auteur cherche-t-il à motiver autrement la résolution de Tibère, lorsqu'il lui fait dire:

> Il garde, tu le vois, en son adversité,
> Des Pisons ses aïeux l'audace et la fierté;
> Et dans son fils Cnéius conserve à la patrie
> Une austère vertu que lui-même a trahie.

Ces raisons ne me paraissent pas avoir la force suffisante pour déterminer Tibère à faire périr l'homme qu'il reconnaît avoir formé au crime, et

qu'il regarde comme l'instrument docile de tous ses attentats. Il déteste, dit-il, la fierté des Pisons; alors pourquoi l'a-t-il comblé d'honneurs?

Ce qui a porté l'auteur à supposer que le peuple ignorait que Germanicus eût péri par un meurtre, c'était pour produire le grand effet de la scène imposante où Agrippine, au milieu du sénat, demande vengeance de la mort de son époux, et tenant à la main l'urne de Germanicus, s'écrie :

Un homme a tout conduit, et cet homme est Pison.

Ainsi, pour amener cette péripétie et la scène intéressante où Pison révèle son crime à son fils, l'auteur sacrifie des moyens qui auraient pu resserrer le nœud de la pièce, et motiver davantage la conduite du tyran.

L'auteur peint la dépravation de la cour de Tibère dans la scène où il nous montre l'un de ses satellites dénonçant Pison par ses ordres, au milieu du sénat.

Ce moyen a été également employé par Jonhson, dans sa tragédie de *la Disgrâce de Séjan.*

Ce poëte anglais nous montre d'abord Tibère arrivant d'une manière imprévue dans le sénat, sous prétexte d'adopter les enfans de Germanicus. Son aspect glace d'effroi les sénateurs, parmi lesquels il en est un qui, se retirant à l'écart, s'écrie : « Quoi ! Tibère est dans ces lieux ! Quel effroyable » coup se prépare ? »

Ce prince, comme le dépeint l'histoire, flatte le

sénat, et feint de vouloir abdiquer, pour acquérir le droit d'exiger davantage de la lâche complaisance de ses flatteurs. Bientôt un délateur, qui agit par ses ordres, accuse le sénateur Silius, qui tente une inutile défense, et se plonge lui-même un poignard dans le sein. Le tyran, après s'être assuré de la mort de la victime, se peint tout entier en s'écriant : « Silius, pourquoi me prives-tu du » plaisir de te pardonner? »

Cette scène est trop épisodique, tandis que, dans Chénier, l'accusation de Pison se rattache davantage à l'intrigue; ce qui amène un beau mouvement dramatique, lorsque Cnéius, voyant tous les sénateurs intimidés refuser de défendre Pison, se charge lui-même de cette noble et périlleuse entreprise.

Le spectateur, impatient d'apprendre le jugement du sénat, est trompé dans son attente, lorsqu'Agrippine arrive pour demander à l'empereur l'adoption de ses fils.

La pièce change ici d'intérêt, et Tibère fait lui-même la critique de cette scène dans ce vers :

Est-ce Germanicus qu'on s'apprête à venger?

En effet, il est bien singulier que, dans toute cette entrevue de Tibère et d'Agrippine, il ne soit pas question du meurtre de Germanicus.

Ce qui ne paraîtra pas moins surprenant, c'est qu'après l'accusation de Pison, Tibère ait l'imprudence de le laisser en liberté.

Au reste, c'est à cela que l'on est redevable de cette belle scène où Pison, menaçant Tibère de faire connaître tous les coupables aux Romains, s'écrie :

César sera puni.

TIBÈRE.

Qui l'accuserait?

PISON.

Moi,
Ses ordres à la main : je les ai.

TIBÈRE.

Téméraire!
Vous les avez gardés!

PISON.

Je connaissais Tibère.

Cette réponse de Pison, qui est d'un si grand effet, rappelle ces mots terribles de la tragédie d'*Atrée et Thyeste :*

Je connaissais mon frère,

et qui sont une imitation de Sénèque. Voici encore des vers bien forts de pensée :

PISON.

Mes droits! je n'en ai plus aux yeux de la justice;
J'en ai sur vous encor : je suis votre complice.

C'est ainsi que, par un très-beau mouvement dramatique, Pison cesse d'être suppliant pour prendre l'attitude de la menace : Il faut, dit-il à Tibère, que le juge de Pison

Descende en criminel au rang des accusés.

Ce vers est de situation. Tibère, confondu, ne

sait que parler de sa puissance, mais cette puissance n'effraie plus Pison.

J'abandonne mes jours : elle a fini pour moi,

dit-il à Tibère, en jetant l'effroi dans son âme.

Comment ce prince va-t-il reprendre le dessus? C'est ici que l'auteur, ayant recours à un moyen qui a réussi à Voltaire dans *Mahomet*, fait dire au tyran :

Non, vous avez un fils, vous la craindrez encore.

Par là Tibère se replace dans sa première position; il effraie à son tour Pison, en lui laissant entrevoir l'affreuse infortune dans laquelle il peut précipiter ce fils si cher, ce fils couvert de gloire, et il le fait trembler par ces mots :

On peut braver la mort, mais non pas l'infamie.

Pison, intimidé, lui dit que ce n'est qu'au moment où il sera traduit devant le sénat, qu'il fera connaître l'écrit si préjudiciable à son souverain. Tibère, qui ne demande que du temps, se retire satisfait, en prononçant ces mots, qui renouent fortement l'action :

Adieu; demain!... la nuit me reste.

La scène où Tibère fait appeler Cnéius dans son palais, donne lieu à l'auteur de mettre en opposition le caractère artificieux de ce prince avec la noblesse d'âme du jeune Romain, qui, dédaignant les honneurs que Tibère lui offre, s'écrie :

Sauvez, sauvez mon père, et laissez là son fils.

On remarque encore dans cette scène ces vers fortement pensés :

Près du peuple souvent quand la haine dénonce,
La haine écoute encor, la haine encor prononce.

La politique du vieux monarque est un peu déconcertée, lorsque, voulant insinuer des soupçons à Cnéius contre Agrippine, le jeune homme s'écrie :

César, on vous abuse : elle est trop magnanime !

Mais je ne sais si cette politique n'est pas aussi un peu trop imprévoyante, lorsque Tibère laisse ensemble ces deux personnages.

Quoi qu'il en soit, cela amène la scène fort théâtrale où Agrippine et Cnéius unissent leurs intérêts contre Tibère.

Agrippine, flottant entre la vengeance qui la fait poursuivre Pison, et l'intérêt que lui inspire Cnéius, se trouve placée dans ce combat de passions que réclame la tragédie. Cnéius défendant son père, et la conjurant de sacrifier ses ressentimens à leurs communs intérêts, est aussi dans une situation favorable à la scène.

Agrippine n'ose d'abord trahir son époux au cercueil. C'est le sentiment qu'elle exprime de la sorte :

Dans sa tombe après lui comment oser descendre?
A Rome je n'ai pu rapporter que sa cendre ;
Si les dieux protecteurs nous l'avaient ramené,
Qu'eût fait Germanicus ?

CNÉIUS.

Il eût tout pardonné

Ce beau mouvement dramatique est une imitation de ce passage de *la Mort de César*, où ce dictateur, rappelant à Brutus l'orgueil de Pompée, lui dit :

Sous un joug despotique il t'aurait accablé.
Qu'eût fait Brutus alors?

BRUTUS.

Brutus l'eût immolé.

On peut remarquer combien ces mots : *Qu'eût fait Brutus alors?* empruntent de force du vers précédent. Il s'en faut de beaucoup que la demande d'Agrippine soit aussi bien amenée. En effet, elle paraît moins une suite naturelle de son discours, que préparée par le poëte pour provoquer cette réponse : *Il eût tout pardonné.* Quant à ce demi-vers, il me paraît d'un effet bien inférieur à celui qui résulte de ces mots : *Brutus l'eût immolé;* d'abord parce que Brutus fait une réponse foudroyante au moment où César croit l'avoir confondu; et, en second lieu, par la grande force que la répétition du mot Brutus donne à ces paroles : *Brutus l'eût immolé.*

L'auteur, en faisant consentir Agrippine à ne plus demander vengeance de la mort de son époux, détruit sans inconvénient un ressort de sa pièce, qui aurait pu en être un des principaux, s'il eût été davantage rattaché à l'action.

Cnéius se hâte d'instruire son père des heureuses dispositions d'Agrippine. Je ferai encore re-

marquer qu'il est surprenant que Tibère, qui a tant de raisons de se méfier de Pison, ne le fasse pas surveiller, et le laisse tranquillement converser avec son fils, à qui il peut faire de dangereuses révélations.

Mais en considérant cette scène en elle-même, elle repose sur un fond bien dramatique, et présente le spectacle du malheureux complice de Tibère, réduit à cet excès d'infortune, qu'il n'ose même secouer le joug de celui qui l'a précipité dans le crime. C'est dans cet état que se montre Pison à son fils, lorsqu'il lui dit :

> Malheur à qui rampa sous un maître cruel!
> Misérable, il ne peut sortir de l'infamie;
> Avec sa conscience il a livré sa vie.

Voilà ce qui le détermine à refuser le pardon que lui offre Cnéius de la part d'Agrippine : Dis-lui, s'écrie-t-il,

> Que je suis à Tibère.

On sent combien cette pensée est douloureuse pour Pison. C'est au milieu de l'agitation qu'elle répand dans ses esprits, qu'il apprend à son fils qu'un breuvage empoisonné a terminé les jours de Germanicus; mais, après avoir prononcé ces mots :

> Tibère avait tout ordonné,

Pison ne me paraît pas abandonné aux transports violens qu'on pourrait attendre. Il se livre à des

réflexions, tandis que ce sont des mouvemens de l'âme qu'il devrait nous montrer. Mais le vers suivant me paraît bien senti :

Laisse-là mes remords, parle de mes complots.

En général, dans cette scène, Pison nous touche peu, quoique la situation soit dramatique ; et, tandis qu'il n'ose conspirer contre un tyran ingrat et perfide, celui-ci donne l'ordre de l'assassiner dans la nuit. Le monstre qui se joue ainsi de la vie de ses sujets, cherche à justifier ses crimes par son mépris pour les Romains, qu'il manifeste ainsi :

O lâches descendans de Dèce et de Camille !
Enfans de Quintius ! postérité d'Émile !
Esclaves accablés du nom de leurs aïeux,
Ils cherchent tous les jours leurs avis dans mes yeux,
Réservent aux proscrits leur vénale insolence,
Flattent par leurs discours, flattent par leur silence,
Et craignant de penser, de parler et d'agir,
Me font rougir pour eux, sans même oser rougir.

Je n'ai pas besoin de faire l'éloge de ces vers ; en voici encore un fort beau :

Les Romains ! où sont-ils ? Dans les tombeaux de Rome.

L'idée exprimée dans ces vers paraît avoir été empruntée de la tragédie de la *Disgrâce de Séjan*, que les Anglais regardent comme un chef-d'œuvre. Cette pièce est sans contredit la meilleure de Johnson, et quoiqu'elle soit mieux conduite que la plupart des tragédies étrangères, elle est encore bien éloignée de valoir celle de Chénier : les

scènes n'y sont pas même liées entre elles; elle abonde en répétitions, mais présente de l'intérêt, et surtout un caractère de Tibère mieux tracé que ne l'a fait Chénier.

Enfin, dans une dernière et fort belle scène que l'auteur français a eu l'art de faire attendre avec impatience, on voit le sénat assemblé pour juger Pison; mais Séjan vient annoncer sa mort, qu'Agrippine confirme aussitôt par ces mots :

Pison, nous dit Séjan, parle de trahison,
Et Séjan tient le fer qui poignarda Pison.

C'est en quelque sorte tout le rôle que joue Séjan dans cette pièce, où il ne paraît que comme un confident.

Tibère défend son ministre, et fait ensuite dans ce vers l'apologie de Pison :

D'un crime, je le sais, Pison fut incapable.

Aussitôt il est interrompu par Cnéius, qui s'écrie :

Vous vous trompez, César, mon père était coupable.

Ces mots inattendus jettent l'effroi dans l'âme de l'empereur, qui entend enfin prononcer ces paroles foudroyantes :

Mon père était coupable, et Tibère encore plus.

Après ce coup de théâtre, Cnéius ajoute ces mots :

Tibère commanda l'horrible sacrifice.
Demain Pison lui-même aurait tout révélé:
Tibère le savait, Pison est immolé!

On sent qu'une pareille accusation ne permet plus à Cnéius d'espérer aucune grâce de Tibère; aussi, après lui avoir reproché ses crimes dans une longue tirade qui finit par ce vers sublime,

Il est temps de placer Tibère au rang des Dieux,

il se plonge un poignard dans le sein.

Cette tragédie, par la force des pensées, par une brillante versification et par les belles scènes qu'on y remarque, et même sous le rapport de la conduite, peut être regardée comme le chef-d'œuvre de Chénier.

Quelque langueur s'y fait sentir, parce que le principal intérêt se rattache à un Romain trop vil à nos yeux. Le règne de Tibère y est supérieurement peint dans les discours de différens personnages; mais on désirerait qu'il le fût aussi bien par les actions de ce prince.

Une chose qui est encore à remarquer, c'est que ce n'est point contre le tyran que l'on conspire, mais Tibère tout-puissant qui conspire contre ceux qu'il pourrait perdre si aisément.

Peut-être l'auteur, en nous le montrant comme l'esclave de la considération humaine, lui a-t-il donné des traits plus ressemblans.

On remarque aussi, dans cette pièce, que les personnages se meuvent quelquefois d'après des impressions différentes de celles qui devraient les animer. Ce n'est pas ainsi que Voltaire traite les

passions. Jamais il n'a manqué à leur vérité; voilà ce qui mettra toujours à une si grande distance de lui un poëte formé à son école, et qui, d'ailleurs, par tant d'autres qualités, se place à un rang distingué parmi nos meilleurs tragiques modernes.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Théâtre de Legouvé.

SECTION PREMIÈRE.

La Mort d'Abel.

Dans l'examen de *Calas*, nous avons vu que, malgré toute la force des situations, cette pièce ne pouvait être regardée comme une véritable tragédie, à cause du rang peu élevé des personnages; en effet, les circonstances où ils se trouvent placés, tendent trop à se rapprocher de la comédie, et par conséquent à confondre les genres.

Cet inconvénient est moins grave lorsqu'on choisit ses héros dans une classe d'hommes dont les mœurs diffèrent beaucoup des nôtres; c'est sans doute d'après cette considération que Voltaire, ouvrant un nouveau champ à la tragédie, mit sur la scène des nations qui jamais n'y avaient figuré.

Legouvé, à son tour, se hasarda d'y placer nos premiers patriarches en traitant le sujet de *la Mort d'Abel*, qui, malgré la simplicité de la vie pastorale, offre un denoûment éminemment tragique.

Ce dénoûment étant la première donnée de la pièce, nous allons examiner quelle sorte d'action peut s'y rattacher.

Commençons par faire abstraction du rang des personnages, et supposons un instant que le sujet se réduise à celui-ci : un frère tué par un frère. Sous ce point de vue général, on sent qu'il est beaucoup de passions qui peuvent amener ce dénoûment, et que le nœud se modifiera suivant celle de ces passions qui sera adoptée pour ressort de la pièce.

Or, si ce nœud n'a pas assez de consistance pour correspondre à une catastrophe aussi terrible, le poëte sera forcé d'avoir recours à un second nœud, et même à plusieurs ; d'où il suit que l'unité d'action sera nécessairement rompue.

C'est précisement ce qui a lieu dans la pièce de Legouvé, où une seule des offenses que Caïn croit avoir reçues d'Abel, n'étant pas assez forte pour amener le dénoûment, il en résulte que l'action doit se composer de plusieurs nœuds, et que, par conséquent, le poëte est forcé de violer le principe de l'unité d'action.

Malgré cet inconvénient, on ne peut que louer Legouvé du parti qu'il a tiré de son sujet et du talent avec lequel il l'a traité.

Il commence, comme Gessner, par placer sous nos yeux Abel et sa jeune épouse Tyrsa ; mais, au lieu de nous peindre leurs amours naïfs, et leur touchante piété, il s'est vu contraint de sacrifier ce début à l'exposition du sujet. Ce n'est pas que Gessner néglige ces moyens préparatoires. La na-

ture de son ouvrage lui fournit même en cette circonstance un second avantage sur le poëte tragique, c'est de pouvoir établir tous les ressorts de son action dans une scène de famille fort courte.

Cette scène est celle où Abel et ses jeunes sœurs réunis à Adam et à Ève, sous un berceau de fleurs, aperçoivent de loin Caïn qui, en passant, lance sur eux des malédictions. Méhala s'évanouit, la tendresse maternelle d'Ève et les sentimens d'Abel se manifestent; et dans un seul moment l'auteur nous fait connaître à la fois les noms, et les caractères de tous ses personnages.

Legouvé, privé de cet avantage, a été forcé, pour y suppléer, de recourir à la forme du récit. C'est de cette manière que Tyrsa trace ce portrait de Caïn:

Ne crois jamais d'un frère obtenir la tendresse:
Ne le connais-tu pas, Abel? Plein de rudesse,
Altier, sombre, jaloux, soupçonneux, emporté,
N'estimant que la force et que l'austérité,
La douceur à ses yeux n'est rien que la mollesse;
Une larme, un souris lui semble une faiblesse!
Il fuit l'aspect des siens autant que le repos:
On ne le voit jamais errer sur ces coteaux,
Dans ces vallons fleuris, sous ces rians ombrages;
Il court au fond des bois, près des antres sauvages,
Aux lieux où la nature, austère comme lui,
Semble être de moitié dans son secret ennui,
Où l'horreur des aspects, jointe à la solitude,
Nourrit de ses chagrins la noire inquiétude.

A l'égard du rôle d'Abel, l'auteur en a très-bien saisi la nuance, en donnant, d'après Gessner, toute l'expansion de l'amour fraternel à ce jeune

pasteur; ce qui établit un contraste frappant avec la sombre fureur de Caïn. Legouvé a aussi ajouté quelquefois de nouveaux effets aux tableaux du poëte Suisse. Ainsi, lorsque Tyrsa représente à son époux que, pour être heureux, il lui suffit d'un beau site et de l'amitié de ses parens, Abel lui répond :

Non, il me faut encor l'amitié de mon frère !

A cette scène d'exposition succède celle où Méhala vient se plaindre de Caïn, et en trace de nouveau le portrait; c'est une imitation d'un brillant passage du cinquième chant de Gessner; mais cette répétition ne fait pas moins languir l'action.

L'auteur suit davantage ses propres idées dans la scène suivante, où Adam rassemble ses enfans pour la prière..

C'est là que se forme le premier nœud de la pièce par l'absence de Caïn qui jette l'alarme dans la famille. Abel, qui n'a pu réussir à ramener son frère vers ses parens, augmente leur consternation en leur racontant que Caïn, la fureur dans les yeux, s'est dérobé à ses embrassemens. C'est ainsi que, par un simple incident, Legouvé a l'art de mettre tous les personnages en action.

Jusque-là tout repose sur Caïn, sans qu'il paraisse sur la scène. Cela prépare l'effet du monologue qui ouvre le second acte et qui commence par ce vers expressif :

Travailler et haïr, voilà donc mon partage!

Ce monologue, dans lequel Caïn laisse exhaler la jalousie qui le dévore, prépare à son tour la scène d'explication qu'il a avec Adam, et qui se termine par leur réconciliation. Voici un passage de cette scène, qui donnera une idée de la manière dont Legouvé fait parler ces deux personnages.

CAÏN.

Mon père, je vous aime.... et ne hais point mon frère;
Mais, vous le savez bien, mon âpre caractère
Vers les plus forts travaux m'a toujours emporté;
J'ai des sillons ingrats vaincu l'aridité,
Et déchirant son sein d'une main obstinée,
Arraché ses trésors à la terre étonnée.
Pour garantir nos corps, que Dieu n'a pas couverts,
Des chaleurs [1] des étés et du froid des hivers,
J'ai dans le fond des bois, que remplit l'épouvante,
Du lion terrassé ravi la peau sanglante:
Mais, en le combattant, j'ai pris sa dureté;
De mes rudes travaux j'ai gardé l'âpreté;
Je dois tous mes défauts à mes vertus peut-être!
De mes transports fougueux puis-je me rendre maître?
Et montrer, vers la force en tout temps entraîné,
Les tendres mouvemens d'un cœur efféminé?
D'ailleurs vous connaissez ma triste destinée;
Le chagrin qui flétrit mon âme empoisonnée,
Me rend tout importun, et me fait détester
Le fardeau de mes jours, qui me pèse à porter.
Aujourd'hui ma tristesse est encor plus pénible;
Je frémis en secret d'une horreur invincible;
De lugubres pensers me remplissent d'effroi,
Et je ne fus jamais si fatigué de moi.

---

[1] Ce mot paraît régi par le participe, tandis qu'il l'est par verbe. Il faut éviter ces amphibologies.

Voilà pourquoi Caïn, avec quelque rudesse,
De vos soins quelquefois repousse la tendresse;
Mais du ciel qui m'a fait accusez la rigueur,
Le tort est à Dieu seul, et non pas à mon cœur.

ADAM.

Tu te trompes, Caïn, et toi seul es coupable.
Ta farouche âpreté, ton humeur intraitable,
Tes vices qui par toi ne sont point combattus,
Détournant tous tes pas du sentier des vertus,
T'apportent cet ennui qui suit toujours le crime;
Ce sont tes passions qui te font leur victime.
Tu souffres aujourd'hui! n'es-tu pas criminel?
N'as-tu pas repoussé ton frère?

Il y a peut-être une teinte trop vague dans ce dialogue. Caïn y développe trop longuement cette idée, que sa tristesse est conforme à ses rudes travaux, ce qui nuit un peu à son caractère sombre et taciturne. A l'égard d'Adam, il ne parle à son fils, dans Gessner, ni de ses vices, ni encore moins de crime. Ces teintes trop fortes s'écartent de la couleur locale; d'ailleurs la scène entière est assez bien imitée, et a de l'effet dramatique.

La réconciliation de Caïn avec Adam et Abel, est, dans le fond, un vrai dénoûment; mais nous avons vu que c'était un défaut inhérent à cette tragédie. Legouvé l'a attenué, autant qu'il était possible, en liant cette première action à une seconde, par l'annonce d'un holocauste, gage de la réconciliation. On entrevoit une nouvelle rupture, et cela suffit pour soutenir l'intérêt.

Legouvé n'a peut-être pas autant de force que

Gessner dans le morceau où Caïn, voyant son offrande rejetée par le ciel, se livre au désespoir.

Mais il me paraît le surpasser dans le dialogue coupé, où il place des mots du plus grand effet.

Par exemple, le caractère de Caïn est supérieurement dessiné dans le passage suivant :

ADAM.

Quoi ! mon fils...

CAÏN.

Laissez-moi.

MÉHALA.

Cher époux, que ma foi...

CAÏN.

Laissez-moi.

ÈVE.

Mon cher fils, dans mes bras....

CAÏN.

Laissez-moi.
A tous les sentimens Dieu m'a rendu contraire :
Je ne suis plus pour vous époux, ni fils, ni frère :
Je suis Caïn.

ABEL.

Du coup qui t'accable aujourd'hui
Est-ce que tu me rends, Caïn, responsable ?

CAÏN.

Oui.

ABEL.

Je ne mérite pas ces injustes reproches ;
Mais j'implore à tes pieds mon pardon.....

CAÏN.

Tu m'approches,
Traître !...

Cette exclamation, *je suis Caïn*, est surtout d'une expression remarquable. La répétition de

ces mots : *Laissez-moi*, est encore d'un savant effet.

Un trait de ce genre se rencontre encore lorsqu'Adam voulant parler d'Abel à Caïn, ce dernier s'écrie, en l'interrompant : *Encore Abel!.... toujours Abel!*

Il y a aussi beaucoup d'énergie dans le vers suivant :

Oui, c'était un besoin pour moi de t'abhorrer.

Celui-ci n'est pas moins remarquable :

Traître! Je t'ai trompé. Je ne t'aimai jamais.

Ce mot terrible n'est pas un démenti donné à la réconciliation, mais est arraché à Caïn par la haine concentrée dans son cœur.

Je ferai encore une réflexion sur ce personnage, c'est que Gessner en a très-bien conçu le rôle, lorsqu'il nous l'a représenté plutôt comme un esprit chagrin que comme un homme vicieux : par-là il s'est mis dans le cas de pouvoir augmenter les effets de la passion.

Après cette scène du sacrifice, qu'on doit regarder comme un second nœud, Caïn redouble de fureur, lorsque, dans un songe, il croit voir ses descendans réduits en esclavage par ceux d'Abel. Legouvé a encore ici imité Gessner; mais, favorisé par la forme dramatique, il donne plus d'effet à l'action en faisant parler Caïn dans ce rêve, qu'il raconte ensuite à Méhala.

La scène du meurtre étant ainsi préparée, Abel

aborde Caïn, et veut l'embrasser; celui-ci, qui ne peut déjà plus maîtriser sa fureur, éprouve à l'aspect d'Abel un combat intérieur qui se manifeste par cette exclamation : *Va-t'en! va-t'en!* L'expression est un peu triviale, mais n'est pas moins le cri de l'âme. C'est un trait de pinceau qui manquait à Gessner.

Abel redouble d'empressement; le même cri est encore répété, et c'est lorsque le malheureux Abel rappelle à Caïn l'amitié sacrée qui vient d'être jurée, c'est lorsqu'il lui tend les bras, que Caïn, le frappant avec sa massue, s'écrie :

> Serpent, dans tes replis tu veux m'envelopper!
> C'est pour m'assassiner que ta haine m'embrasse!

Ce dernier vers n'est pas dans Gessner, et je crois que l'auteur eût bien fait de le supprimer; car, outre qu'il est sans harmonie, et renferme une expression hasardée, on sent que Caïn ne peut se croire l'objet de la haine d'Abel. Cette idée n'est donc pas très-juste.

Les deux poëtes ont l'un sur l'autre des avantages qu'ils tirent des genres dans lesquels ils ont écrit. Ainsi le réveil terrible de Caïn est remplacé dans Legouvé par ce mot sentimental et expressif: *Où sont mes enfans!*

La description ne pouvait ici convenir, tandis que dans un poëme elle était naturellement placée : aussi Gessner a-t-il en cet endroit quelque avantage sur le poëte français; mais celui-ci en est

bientôt dédommagé. En effet, après la scène du meurtre, Legouvé ne laisse pas, comme Gessner, Caïn seul livré au désespoir; plus habile dans la partie dramatique, il fait rejoindre cet infortuné par Méhala, à qui il adresse ce reproche expressif:

Pourquoi m'as-tu quitté?

MÉHALA.

Un moment....

CAÏN.

Un moment est assez pour un crime.

Les deux auteurs, sur la fin de leurs ouvrages, nous présentent Méhala avec des couleurs bien touchantes; et, à l'exception de la scène où Tyrsa pleure sur le tombeau de son époux, rien n'est si attendrissant dans Gessner; que la scène où Caïn vient se jeter aux pieds de Méhala pour lui faire ses derniers adieux.

On ne doit pas moins louer le dialogue coupé de Legouvé dans cette scène. Néanmoins on la trouvera peut-être un peu précipitée; mais l'auteur ne pouvait agir autrement, parce que les règles de l'art le forçaient d'éviter toute longueur après la catastrophe.

Cette pièce, sous le rapport du style, n'est pas exempte de reproches. On y trouve quelques consonnances, quelques vers durs, et même des expressions négligées ou trop recherchées, mais le plan en est sagement conçu; et, dès ce coup

d'essai, Legouvé se place bien au-dessus de Chénier et de La Harpe, dans l'art de conduire une intrigue et de faire agir les passions.

SECTION DEUXIÈME.

Épicharis et Néron. — Quelques observations sur la tragédie d'*Octavie* d'Alfiéri. — *Quintus Fabius.*

En mettant Néron sur la scène, c'est avec un admirable discernement que Racine a choisi l'époque de son règne où, devenu l'idole de Rome, il débute dans la carrière du crime par le meurtre de Britannicus.

Après cette époque, il s'en présente deux autres sur lesquelles le choix du poëte peut s'arrêter: l'une est celle où Néron, n'étant plus gouverné que par ses vices, fait gémir Rome sous sa domination; l'autre est au moment de sa chute. Dans le premier cas, le seul intérêt qui puisse subsister se rattache aux victimes de sa tyrannie; or, cet intérêt n'a pas la force nécessaire à la tragédie, parce que leur malheur, qui est irremédiable, ne laisse aucun accès à l'espérance.

Ce qui vient à l'appui de cette réflexion, c'est la tragédie d'*Octavie* d'Alfiéri, pièce froide et languissante, dans laquelle le poëte nous montre Néron abandonné entièrement à la fougue de sa passion, et répudiant Octavie pour appeler au trône l'infâme Poppée.

Le second cas, qui est celui où le tyran est

renversé du trône, est plus favorable au poëte : aussi est-ce celui que Legouvé a adopté. Mais, en choisissant cette époque du règne de Néron on n'a encore qu'un dénoûment; il faut y rattacher une action théâtrale.

Or, cela n'est possible qu'en s'écartant entièrement de l'histoire; car Galba, le successeur de Néron, ne peut figurer sur la scène, soit à cause de son éloignement de Rome, soit parce qu'il n'est point un personnage intéressant.

L'auteur s'est donc vu contraint d'altérer les faits, et il a rattaché au dénoûment la conspiration la plus mémorable du règne de Néron, je veux dire celle de Pison.

Il a placé sur le premier plan du tableau, la célèbre affranchie Épicharis, personnage à sentimens héroïques, qui conduit la conspiration tramée contre Néron.

Épicharis a puisé chez les Grecs l'amour des beaux-arts et de la liberté; elle voit avec horreur tous les crimes du tyran; et, plus irritée encore au sortir d'une nouvelle fête, elle surprend le consul Pison, dans les jardins d'Agrippine. Celui-ci, croyant être seul, éclate en reproches contre Néron, et manifeste le dessein de mettre un terme à son règne. Épicharis, assurée des sentimens de Pison, lui découvre les siens, et lui propose d'unir leurs efforts pour perdre Néron. Pison accepte l'alliance, et lui offre de rassembler des

conjurés. Épicharis rejette leur secours, en lui disant :

Des conjurés ! Pourquoi nous en servir, Pison,
Et partager l'honneur de la mort de Néron ?
Il suffit de nous deux pour le salut de Rome.

S'il y a quelque chose de gigantesque dans ce personnage d'Épicharis, cela est loin de nuire à l'effet théâtral; mais on a de la peine à croire qu'un consul puisse se fier ainsi à une femme qui l'abuse peut-être, et qui, n'étant à la tête d'aucun parti, traite avec lui comme de puissance à puissance ; ce qui pourrait un peu justifier l'auteur, c'est le commencement de la scène :

PISON.

Cherchons des conjurés. Rien enfin ne m'arrête.

ÉPICHARIS.

Je viens vous en offrir un dont la main est prête.

PISON, *à part.*

O dieux ! on m'écoutait !

ÉPICHARIS.

Pison, ne craignez rien;
J'ai vu votre courroux qui répondait au mien.

Il est certain que Pison, s'étant laissé surprendre son secret par Épicharis, est en quelque sorte sous sa dépendance. Au reste, il paraît toujours bien surprenant que, dans la cour de Néron, un consul puisse avoir l'imprudence de dire assez haut pour être entendu : *Cherchons des conjurés.*

Mais si l'on n'est pas difficile sur la vraisemblance, on ne peut que rendre justice aux beautés dont étincellent les deux premières scènes. Toute la grandeur d'âme d'une héroïne romaine est déployée dans le rôle d'Épicharis, et l'on peut dire comme elle :

.... Dans Épicharis un grand homme respire.

Les crimes de Néron sont retracés avec force dans les vers suivans :

Poppée ose prétendre au pouvoir souverain :
L'innocente Octavie est aussitôt frappée.
Le crédit d'Agrippine inquiète Poppée :
Agrippine reçoit l'arrêt de son trépas.
Mais vers d'autres forfaits ces coups ne sont qu'un pas :
Il s'élance, et du sang la soif qui le dévore,
De celui qu'il répand semble s'accroître encore.
Artisans, sénateurs, plébéiens, chevaliers,
Tout ressent la fureur de ses goûts meurtriers.
Chacun de ses désirs demande une victime;
Chacun de ses instans amène un nouveau crime.
Mais c'est encore trop peu pour ses barbares mains :
Il prétend d'un seul coup frapper tous les Romains.
De la porte Colline aux murs du Capitole,
Un rapide incendie à l'instant croît et vole.
Ces monumens qu'ornaient dix siècles de travaux,
Les dépouilles des rois et les noms des héros,
Ce cirque, consacré par nos fêtes publiques,
Ces temples renommés, ces palais magnifiques,
Dans les feux dévorans s'écroulent sans retour;
Et lui, d'un œil content, sur le haut d'une tour,
Aux flammes, aux débris contemplait Rome en proie,
Et chantait sur un luth l'embrasement de Troie.
Non, ce n'est plus un homme au meurtre abandonné,
C'est un tigre en fureur sur sa proie acharné;

Et, pour comble d'horreur, recherchant les délices,
Il vole à des festins, au sortir des supplices,
Fait dresser à la fois des jeux, des échafauds,
Et prépare une orgie au milieu des bourreaux,
Prodiguant, sans pâlir des crimes qu'il consomme,
Et le sang des Romains, et les trésors de Rome.

Le premier acte est terminé par le serment d'Épicharis et de Pison de renverser Néron.

Dans La Harpe et dans Chénier, nous avons vu de ces conspirations de commande qui ne produisent aucun effet, parce qu'elles ne sont que des moyens employés par l'auteur pour se tirer d'un mauvais pas.

Il n'en est point de même de celle-ci : aussi Legouvé, dès le second acte, porte-t-il nos regards sur Épicharis, qui, par ses démarches, cherche à ranger les poëtes Lucain et Sénèque dans son parti ; mais au moment où Lucain a tout promis, Proculus, commandant de la garde prétorienne, fait demander à Épicharis un entretien secret :

Il faut le recevoir, dit-elle:
Quand on conspire, on doit tout entendre et tout voir.

C'est ici que l'auteur a de nouveau recours à un moyen dont nous avons fait sentir l'invraisemblance. Proculus a entendu converser Épicharis avec Pison, dans les jardins d'Agrippine. Il connaît, lui dit-il, le complot, et sait qu'elle en est le principal agent. Épicharis, effrayée, se rassure, lorsqu'elle apprend que Pison n'a pas été reconnu. Proculus, feignant d'être l'ennemi secret

de Néron, promet de seconder les projets d'Épicharis, à condition qu'elle l'acceptera pour époux : *Arrêtez !* s'écrie-t-elle.

> Arrêtez : Proculus qui m'ose offrir sa main,
> Parle trop en amant pour agir en Romain.

Les craintes qu'elle a conçues ne tardent pas à se réaliser, et Proculus révèle tout ce qu'il a appris à Néron. On trouvera peut-être que, pour que Proculus pût se porter à une pareille extrémité, il aurait fallu développer davantage son amour, mais cela nous aurait trop écartés de l'objet principal.

Dans cette pièce l'amour est si accessoire, qu'on doit regarder plus l'effet que le moyen. Il suffit que Proculus ait placé Épicharis dans une position périlleuse, pour que l'intérêt, qui était déjà si grand dans la scène d'Épicharis et de Proculus, prenne un nouveau degré d'activité.

Tacite nous a fait connaître ce conspirateur Fénius, qui jugeait lui-même ses complices; Legouvé place Pison dans les mêmes circonstances : Néron le fait appeler, et lui donne l'ordre d'interroger Épicharis en sa présence. Cette courageuse Romaine apprend que son délateur est Proculus; elle demande à lui être confronté, l'accuse de n'écouter que les ressentimens d'un amour méprisé, et, pour le confondre, le défie de nommer un seul des conjurés. Proculus est conduit à la mort, et Néron fait mettre Épicharis en liberté, non par un sentiment de justice, mais pour

épier sa conduite, et reconnaître si réellement il ne se trame point quelque conspiration. Épicharis étant sortie d'un grand danger, l'action doit nécessairement se ralentir; elle ne tarde pas à se renouer, lorsqu'un esclave vient annoncer à Épicharis que Tigellin, le ministre de Néron, a surpris dans le domicile de Pison une liste de conjurés; Néron la montre à Épicharis :

Qui t'ordonna ce crime? — Les vôtres.

Néron, feignant la clémence, promet le pardon des conjurés, mais il veut en connaître les noms. Épicharis, sur le point de les lui révéler, lit dans les yeux du tyran sa fausseté :

Non, tu ne sauras rien : mon secret me demeure.

NÉRON.

Esclave téméraire, apprends-le-moi sur l'heure,
Ou tremble: tous les noms, que tu crois me cacher,
Les plus affreux tourmens vont te les arracher.

ÉPICHARIS.

Les tourmens ne pourront fléchir mon caractère;
Va, qui sait conspirer sait ou vaincre ou se taire.

NÉRON.

Tu ne veux point parler?....

ÉPICHARIS.

Non. Crains les conjurés
Qui de ton vain courroux sont encore ignorés;
Crois dans chaque Romain rencontrer mon complice :
Je te laisse en mourant cet effroi pour supplice.

Cette découverte de la liste des conjurés accélère l'exécution de leurs projets; et Pison, arra-

ché par ses amis aux mains des soldats qui le conduisaient en prison, fait massacrer Tigellin par le peuple, et met fin au règne de Néron.

Voilà ce qui amène un superbe cinquième acte, dans lequel l'auteur nous montre le spectacle philosophique de la grandeur déchue, et livrée à tous les coups de l'adversité.

Néron, tremblant, fugitif, et couvert de lambeaux, s'est réfugié dans la maison de l'affranchi Phaon, et, au moment où la vie est sur le point de lui échapper, il jette encore un regard douloureux sur ce pouvoir, dont il a fait un si déplorable abus :

Mais, en sauvant mes jours dans ce péril extrême,
As-tu sauvé, Phaon, ma puissance suprême?

s'écrie-t-il. Phaon calme ses craintes, en lui apprenant qu'un fidèle esclave est allé solliciter le secours de ses amis.

Que ce retour est lent!

lui répond le prince; et ce mot renferme toute la scène.

Néron, demeuré seul, retrace alors le tableau de son sort épouvantable. C'est alors que s'établit un contraste entre le misérable qui attend le supplice, et le tyran impitoyable qui proscrit encore des victimes. Voici ce morceau remarquable :

Comme je suis tombé de disgrâce en disgrâce!
Vaincu, je me renferme au fond de mon palais;
Je crois qu'au moins la nuit m'apportera la paix.
Mais de nouveaux périls et des tableaux funèbres,

M'arrachent de mon lit au milieu des ténèbres.
Je m'élance, je cours, j'appelle épouvanté.
Tout, avec mes trésors, m'avait déjà quitté;
Et je ne trouve plus, dans ces murs sans défense,
Que d'un vaste désert la solitude immense.
Je fuis ce lieu mal sûr, à la hâte échappé;
Je fuis seul, les pieds nus, le front enveloppé,
Caché sous les lambeaux de l'obscure indigence,
Maudit et poursuivi des cris de la vengeance.
Enfin j'entre en rampant sous ces sombres caveaux,
Comme un vil criminel jeté dans les cachots :
Et c'est là que, traînant l'affront que je dévore,
J'attends peut-être, hélas ! des maux plus grands encore!
Non, espérons plutôt : j'ai des amis; leurs mains
Vont me rendre le sceptre, et dompter les Romains.
O ciel ! oh ! si jamais je reprends ma puissance,
Que de torrens de sang rempliront ma vengeance !
Que d'échafauds dressés me paîront mes douleurs !
Il faut une victime à chacun de mes pleurs !
Toi surtout, toi Pison, avec combien de joie,
Je te rendrai les maux dont tu m'as fait la proie!...
Où m'emporte l'espoir d'un heureux avenir?
Je dois tout craindre encore, et parle de punir!
Le pourrai-je jamais?... Hélas ! ma cour déserte
Semble moins m'annoncer mes succès que ma perte.
Une voix même crie en mon cœur oppressé:
Tremble, tremble Néron, ton empire est passé.
O toi qui fais les grands, fortune, je t'implore;
Que je sois criminel, mais que je règne encore !

Cette dernière pensée est fort belle, mais je ne sais s'il est bien naturel qu'elle se présente à l'esprit de Néron au moment où ses crimes vont lui coûter le trône. En général, il y a dans ce morceau des vers d'une grande expression; tel est celui-ci, par exemple :

Il faut une victime à chacun de mes pleurs.

Un grammairien pourrait, à l'imitation de Domergue, reprocher à l'auteur de faire rapporter à un singulier le substantif *pleurs*, auquel on n'accorde qu'un pluriel, quoique Bossuet, en parlant de l'enfer, ait créé cette sublime expression : « C'est là que règne un pleur éternel. » Mais il faut convenir aussi que Legouvé a rendu toute l'énergie de sa pensée avec beaucoup de justesse et de précision. En général le tableau de la chute de Néron est exécuté avec une vigueur de pinceau digne de Tacite. Les derniers accens de son désespoir sont encore rendus avec une grande force de coloris dans le passage suivant :

Ah ! cette vie horrible est semblable au trépas !...
Où suis-je ? un songe affreux.... Non, non je ne dors pas.
De mon cœur soulevé c'est un secret murmure ?
Je m'entends appeler meurtrier et parjure,
Je le suis.... Mais quels cris ! quels lugubres accens !
Une sueur mortelle a glacé tous mes sens...
Ne me trompé-je pas ? je crois voir mes victimes...
Je les vois ; les voilà... Du fond des noirs abîmes,
S'élancent jusqu'à moi des fantômes sanglans ;
Ils jettent dans mon sein des flambeaux, des serpens ;
Je ne puis me soustraire à leur troupe en furie...
Arrêtez... Est-ce toi, vertueuse Octavie ?
Tu suis contre Néron un trop juste transport.
Qu'oses-tu m'annoncer ?... Ah ! je t'entends, la mort !
La mort !... Tu viens aussi me l'apporter, mon frère !....
Mais que vois-je, grands dieux ? Agrippine ! ma mère !
Tous les morts aujourd'hui sortent-ils du tombeau !
Meurs ! meurs ! criez-vous tous.... Quel supplice nouveau !
Contre moi l'univers appelle la vengeance,
Et la tombe elle-même a rompu son silence !

Ces vers, pleins de verve et de mouvement, ont

été fournis à l'auteur autant par le fond du sujet que par les emprunts qu'il a faits au *Richard III* de Shakspeare. Il a surpassé ce poëte dans quelques effets, et l'on regrette qu'il ne l'ait pas aussi imité dans la peinture si originale des terreurs de *Richard III*.

Le reste de la pièce est conforme à l'histoire. Néron, informé de l'arrêt du sénat, qui le condamne à un supplice ignominieux, a recours à la main de Phaon pour se donner la mort. Cette pièce, malgré quelques négligences de style, et quelques ressorts un peu forcés, renferme de beaux vers, de fortes situations, et présente beaucoup d'intérêt et de mouvement dramatique.

Alfiéri, dans sa tragédie d'*Octavie*, a été plus fidèle à l'histoire, mais je crois qu'il a eu tort de représenter Néron comme entièrement gouverné par les conseils de Tigellin. On dira peut-être que Tigellin est le Narcisse de *Britannicus*, et que tout l'odieux de la pièce retombe sur lui. Cette raison ne justifie pas le poëte italien, parce que Néron, s'affranchissant de la tutelle de ses gouverneurs, pour se livrer à Narcisse, était dans une autre position que Néron, couvert de crimes, et abandonné à la fougue de ses passions.

Racine l'a mis sur la scène, au moment où il commettait son premier meurtre, et cela était essentiel au sujet; mais il n'en est pas de même lorsque ses forfaits, par leur multitude, ont cessé de lui donner une physionomie particulière.

Il est assez connu pour être un objet d'exécration : on conspire contre lui, et cela suffit pour soutenir l'intérêt; mais ce personnage devient intolérable sur la scène, de la manière dont le représente Alfiéri dans sa tragédie d'*Octavie*. Cette malheureuse princesse, accusée d'avoir entretenu un commerce criminel avec l'esclave Eucérus et un vil musicien, est justifiée par la déposition de ses femmes, qui expirent au milieu des tortures; mais Tigellin la fait accuser de nouveaux crimes par un de ses lâches satellites, et Néron se résout à la faire mourir déshonorée pour imposer silence au cri des révoltés.

Un tableau si révoltant n'inspire que le dégoût, et ne peut être comparé pour l'effet théâtral, à celui de Néron, déchu de sa puissance, livré aux plus cruelles angoisses, et s'estimant heureux de rencontrer un poignard pour se donner la mort.

L'histoire romaine a encore fourni à Legouvé le sujet de *Quintus Fabius*, tragédie en trois actes, dans laquelle il semble avoir voulu lutter, pour l'élévation des sentimens, avec celle des *Horaces*.

C'est un objet digne de la scène tragique, que de nous montrer Quintus Fabius accusé devant le sénat, et condamné à mort pour avoir contrevenu aux ordres de son général, en combattant les Samnites. On sent que Papirius, contraint de sacrifier ce jeune héros à la discipline militaire, est dans une position favorable au développement des sentimens les plus héroïques. De

même que Corneille oppose aux vœux de Rome tous les liens les plus forts de la nature, de même Legouvé, pour accroître la résistance des passions, suppose que Volnérie, épouse de Quintus, est fille de Papirius. Par-là on sent que ce consul, en demandant la mort de son lieutenant, sera davantage ébranlé dans ses résolutions, lorsqu'il verra sa fille lui demander la grâce de son époux. Le poëte ne paraît pas avoir tiré tout le parti possible de cette combinaison; du moins le désespoir de Volnérie auroit pu être peint avec une force plus entraînante. L'auteur, pour suppléer à ce qui manque d'énergie à ce rôle, met en scène le vieux Fabius, qui intercède pour son fils; et néanmoins ce personnage a peu d'action, parce que les élans de l'amour paternel sont trop comprimés par son respect pour Rome. Cette déférence aux volontés de la patrie donne un grand caractère au héros principal; mais, ce sentiment ne pouvant être assez combattu par d'autres, on sent que plus la pièce se tourne du côté du genre admiratif, moins elle est susceptible de pathétique.

Comme dans les *Horaces*, cette vertu héroïque amène quelquefois de belles scènes, je citerai entre autres celle où Papirius interroge de la sorte Fabius :

PAPIRIUS.

Que vins-je faire ici?

QUINTUS.

Reprendre les auspices.

PAPIRIUS.

Tant qu'ils sont incertains, on doit fuir les combats.

QUINTUS.

Sans la faveur des dieux, on ne réussit pas;
Mais un prestige vain aurait-il dû m'abattre?

PAPIRIUS.

Que t'avais-je en partant défendu?

QUINTUS.

De combattre.

PAPIRIUS.

Qu'as-tu fait?

QUINTUS.

Le Samnite à mes coups vint s'offrir :
J'ai combattu.

PAPIRIUS.

Comment! oser désobéir!

QUINTUS.

Je l'ai dû.

PAPIRIUS.

C'est un crime en un camp[1]!

QUINTUS.

J'osé croire,
Que ce crime doit être absous par la victoire.

PAPIRIUS.

Quelle trop vaine erreur peut encor t'abuser!
Non, la faveur du sort ne saurait t'excuser.
Quelqu'heureux qu'il puisse être, un crime est toujours crime.
Tu m'as désobéi! si je ne le réprime,
Cet exemple fatal pourra tout entraîner.
Tu dois périr.

QUINTUS.

La mort ne saurait m'étonner :

En un camp, fait un mauvais effet par sa dureté.

Je l'ai vue au combat d'un front trop intrépide,
Pour que l'échafaud même ait rien qui m'intimide;
Et je saurai peut-être, y marchant en héros,
Trouver la gloire encor sous le fer des bourreaux.

La scène où Quintus, avant que de mourir, vient demander à Papirius son amitié, a encore de l'effet théâtral ; mais elle me paraît imitée de la tragédie de *Brutus*, et n'offre pas une si forte situation, parce que l'amour paternel, dans cette dernière pièce, est plus fort que les liens qui unissent entre eux le beau-père et le gendre, dans la tragédie de *Quintus*. Cet incident sert au reste à prolonger l'action, à laquelle l'auteur a donné la simplicité qui convenait au sujet. La pièce est bien conduite, et mieux écrite que celle de *la Mort d'Abel*, quoique renfermant encore beaucoup de négligences, mais on est dédommagé par quelques beaux vers. C'est ce qu'on peut remarquer dans le morceau suivant, par lequel je terminerai cette analyse; il y est question du jeune guerrier moissonné dans les combats :

S'il tombe, il reparaît tout brillant de clarté,
Et pour lui de la mort naît l'immortalité.
Des fleurs couvrent son urne, et l'histoire fidèle,
Recueillant ses exploits, les écrit auprès d'elle [1].
Nul n'approche des lieux de sa cendre honorés,
Sans donner un salut à ses mânes sacrés.

[1] C'est mal s'exprimer de dire que l'histoire écrit auprès d'elle les exploits d'un héros. D'ailleurs, auprès d'elle est un remplissage.

Le vieux guerrier dont l'œil [1] en pleurant les contemple,
Y trouve une espérance, et le jeune un exemple;
Et, recevant toujours leur tribut solennel [2],
Son nom semble un oracle, et sa tombe un autel.

SECTION TROISIÈME.

Éthéocle. — Considérations sur Eschyle, Euripide, Sophocle, Sénèque, Alfiéri, Racine et Ducis, comparés dans cette pièce à Legouvé.

Il n'est point de sujet emprunté au théâtre des Grecs, qui ait été reproduit aussi souvent sur le nôtre, que celui d'*Éthéocle et Polynice.* On a oublié depuis long-temps *les Thébaïdes* de Robertin et de Boyer, ainsi que les tragédies d'*Antigone* de Garnier et de Rotrou, qui ne sont que des imitations des pièces d'Eschyle, d'Euripide et de Sénèque. On n'a pas fait plus de grâce à *la Thébaïde aux enfers*, d'un certain plaideur nommé de Latournelle, qui trouvait la matière si féconde, qu'après avoir composé quatre tragédies sur ce sujet, il avait obtenu un privilége pour en faire imprimer dix.

La *Thébaïde* de Racine, connue sous le nom des *Frères ennemis*, aurait eu le même sort, si les pièces subséquentes de ce grand poëte n'eussent fait accorder un brevet d'immortalité à ce premier essai de sa jeunesse. Mais cet ouvrage, malgré

[1] Cette césure ne plaît pas à l'oreille.

[2] Ce vers est un autre remplissage.

quelques beautés, est encore peu digne de lui; et c'est en faisant cette observation, que Legouvé se justifie d'avoir osé mettre, après Racine, ce sujet terrible sur notre scène.

Avant d'examiner la pièce de Legouvé, jetons un coup d'œil sur celles des deux poëtes grecs.

Le sujet de cette pièce est la mort des fils d'Œdipe égorgés l'un par l'autre, en se disputant le trône de Thèbes. D'un commun accord ils devaient l'occuper alternativement d'année en année; mais Éthéocle, au moment de le céder à son frère, viole le traité. Polynice se réfugie chez Adraste, roi d'Argos, épouse sa fille, et vient assiéger Thèbes avec une armée formidable, commandée par sept rois. Ce sont les sept chefs qu'Eschyle a peints de la sorte dans ces vers traduits par Boileau :

> Sur un bouclier noir sept chefs impitoyables
> Épouvantent les dieux de sermens effroyables;
> Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
> Tous, la main dans le sang, jurent de se venger.

Le plan de la tragédie d'Eschyle est d'une simplicité dont on ne se forme pas d'idée. On voit d'abord Éthéocle, irrité des gémissemens des dames thébaines, les traiter d'une manière peu civile; mais la peur est plus forte que les menaces, et leurs cris redoublent lorsqu'elles croient entendre le cliquetis des armes et les hennissemens des chevaux.

Alors Éthéocle s'informant, par un transfuge, de la position de l'armée ennemie et des noms des chefs,

désigne à mesure autant de guerriers pour leur être opposés à chacune des portes de la ville; et lui-même se voit forcé d'être l'adversaire de Polynice, qui est nommé le dernier. Le combat se livre, les frères se tuent, et les funérailles d'Éthéocle terminent la pièce. L'auteur supplée à la stérilité du sujet par des chœurs et par des récits, ce qui ne suffit pas à la tragédie, qui veut des passions. Or les passions ne peuvent se manifester que dans des personnages connus placés sous nos yeux.

Voilà ce qu'Euripide a senti, lorsque, sortant des généralités où se renferme Eschyle, il a mis en relation Jocaste et ses enfans, au moyen d'une supposition très-simple : c'est que, sur la foi d'une trêve, Polynice est entré dans la ville pour revoir sa mère. La scène intéressante de cette entrevue est suivie de celle où Éthéocle et Polynice s'abandonnent à toute la violence de la haine. Après ces deux scènes on n'attend plus que le dénoûment; qui doit être amené par le récit du combat de ces frères dénaturés.

Il existe donc un grand vide dans l'action, et, pour le remplir, il faut avoir recours à des incidens ou à des scènes préparatoires. Le premier moyen a été employé par Euripide et par Racine dans l'épisode de Ménestée. C'est le nom d'un jeune prince, qui, ayant appris par un oracle que sa mort pourrait terminer la guerre, se dévoue au salut de son pays.

Mais quand l'intérêt principal a autant de force, nous souffrons difficilement qu'un intérêt secondaire vienne détourner notre attention. En un mot, dans le sujet terrible de *la Thébaïde*, les personnages que l'on met en jeu doivent se rattacher immédiatement à l'action.

C'est ainsi qu'Alfiéri a mis sur la scène l'ambitieux Créon, qui veut profiter de la division de ses neveux pour s'emparer du trône; mais l'on ne saurait louer dans ce poëte la bassesse qu'il a donnée à ce personnage, ni dans Racine la froideur et le peu de convenance de l'amour de Créon pour Antigone.

Legouvé a tiré un meilleur parti du rôle de cette princesse, en peignant avec des traits touchans sa tendre affection pour son frère Polynice, et c'était fort convenable de commencer par nous intéresser à celui des deux frères qui est l'opprimé.

Racine, au contraire, n'amène Antigone sur la scène que pour lui faire dire froidement à Jocaste:

Oui, Madame, on m'a dit la fureur de mon frère.

Quant à Euripide, il ne produit pas Antigone sur la scène d'une manière plus appropriée au sujet, en la faisant converser avec un vieillard sur l'armée des assiégés. Ce moyen est employé dans l'*Iliade*, lorsqu'Hélène désigne à Priam les principaux alliés d'Agamemnon; mais cette partie de l'exposition du sujet, heureuse dans un poëme

épique, ne l'est pas dans une tragédie où il faut que tous les personnages prennent une part plus directe à l'action. Legouvé amène l'exposition d'une manière bien préférable, lorsqu'Antigone embrasse la défense de son frère Polynice, et retrace à Jocaste les crimes d'Éthéocle, qui a fait jeter dans une tour le malheureux OEdipe dont il occupe le trône.

Le caractère d'Éthéocle ainsi annoncé se développe dans la scène suivante, où ce prince refuse à Antigone de reconnaître les droits de son frère, et ne veut pas permettre à Jocaste de rejoindre Polynice dans le camp des assiégés.

Cependant l'auteur, en donnant trop d'inflexibilité à Éthéocle, se met dans l'impossibilité de faire paraître Polynice dans Thèbes sans quelque invraisemblance. Il se tire d'embarras, en supposant qu'il s'y est introduit secrètement pour voir sa mère. Cette entrevue de Jocaste et de Polynice forme une des plus belles scènes d'Euripide. On y remarque surtout une peinture admirable des sentimens de l'amour maternel, dont je donnerai une faible idée dans ces vers :

Depuis de si longs jours, après tant de regrets,
Mon fils, ô mon cher fils, je revois donc tes traits!
Je te presse en mes bras; c'est ton front que je touche!
C'est sur ce front aimé que j'imprime ma bouche!
Ce sont tes noirs cheveux qui flottent sur mon sei
C'est toi-même, ô mon fils, que je retrouve enfin!
Mon fils! ô cher enfant, sais-tu bien que ta mère
N'attendait plus ta main pour fermer sa paupière!

Et le ciel bienfaisant te rend à sa douleur!
Elle peut t'embrasser, te porter sur son cœur,
Et se rassasier de joie et de tendresse!
O combien ton exil dont s'indigne la Grèce,
A la patrie, hélas! a coûté de tourmens!
Du deuil silencieux j'ai pris les vêtemens,
Semblable à ce vieillard qui, nourri d'amertume,
Loin de ses fils chéris en regrets se consume,
Quand ces enfans cruels, par la dissension,
Ont de ses jours sereins détruit l'illusion.
O mon fils! qu'ai-je appris? On dit qu'une étrangère
Va te devoir bientôt l'heureux titre de mère,
Et qu'en ces doux climats où tu reçus le jour,
Tes yeux n'ont point choisi l'objet de ton amour?
Mon fils! par la douleur tu me vois oppressée!
Quoi! ce ne sera point ma tendresse empressée
Qui, t'ayant revêtu d'ornemens nuptiaux,
Aura de ton hymen allumé les flambeaux!
Une autre que ta mère a puisé dans l'Ismène
L'eau des libations pour consacrer ta chaîne!
Quoi! les murs des Thébains, de festons entourés,
N'auront point retenti de nos hymnes sacrés!
Jours affreux, signalés par la discorde impie!
Par le crime d'OEdipe, et par Mars en furie!
Hélas! c'est donc sur moi que du ciel en courroux
L'inexorable bras dirige tous ses coups?

Legouvé a réduit tout ce tableau d'Euripide à ces huit vers :

Mon cher fils! enfin je te revoi,
Après ces jours si longs écoulés loin de toi!
Ah! comment t'exprimer le bonheur que j'éprouve!
Où suis-je? Est-ce bien toi que mon amour retrouve?
Que je t'embrasse encor! Sur mon sein éperdu,
Que je presse le fils que je croyais perdu!
Ah! j'ai peine à suffire à cet excès d'ivresse.

La plupart de ces vers, et surtout le troisième et le quatrième, manquent d'harmonie et d'élégance;

l'épithète du cinquième me paraît hasardée; et rien, dans ce morceau ne caractérise fortement l'amour maternel; Euripide au contraire s'est attaché à le peindre avec une grande variété de nuances dans le rôle de Jocaste, une des plus belles créations de son génie. L'auteur français a nui encore à ce rôle, par l'expansion qu'il a donnée à la tendresse d'Antigone pour son frère. Or, quand plusieurs personnages sont animés par des sentimens analogues, l'effet est toujours moindre que si ces sentimens étaient concentrés dans un seul.

Ce n'est donc pas sans quelque raison qu'Euripide a sacrifié le personnage d'Antigone à celui de Jocaste. Mais, d'un autre côté, Legouvé a employé des couleurs qu'on ne rencontre pas dans Euripide. Par exemple, il a rendu Antigone bien intéressante dans ces vers, où l'esprit ne parle pas moins que le cœur:

Nous te redemandions à toute la nature.
Nous t'appelions long-temps, nous te tendions les bras,
Nous accusions les lieux qui retenaient tes pas.
Hélas! combien de fois la nuit vint me surprendre
Aux bords où ton adieu trop tôt se fit entendre!
J'aimais à contempler dans un avide effroi,
Le ruisseau que tu mis entre ta sœur et toi;
La hauteur d'où ma vue, à te suivre réduite,
Dans un long horizon accompagna ta fuite,
L'arbre qui me soutint quand je ne te vis plus.

Cependant, quoique l'amitié aime à se nourrir de souvenirs, je pense que ces vers conviendraient mieux à une héroïde; et qu'Antigone, dans la position où elle se trouve, devrait s'exprimer autrement.

A l'égard de Polynice, Euripide et Legouvé nous intéressent beaucoup à ce personnage; l'un en peignant avec les plus douces couleurs les tendres impressions qu'on éprouve en revoyant le séjour natal, et l'autre en donnant plus d'étendue au récit des infortunes de Polynice. Enfin cette scène se termine, dans Legouvé, par la promesse que ce prince fait à sa mère, de contraindre son orgueil à demander une explication à Éthéocle.

C'est ainsi que l'auteur amène la fameuse scène de l'entrevue des deux frères, traitée différemment par Euripide et par Sénèque.

La première idée qui se présente, c'est que tout l'intérêt devant se rattacher à la réconciliation des deux frères, on ne saurait assez tôt les entendre parler. Sénèque a donc eu tort de laisser discourir trop long-temps Jocaste, qui ne cesse de prodiguer les antithèses et de répéter les mêmes pensées : « Quel est celui de mes fils que j'embrasserai le » premier? » lui fait-il dire, « tous deux sont » également chers à mon cœur. Mais l'un est » banni de sa patrie, et l'autre mériterait de l'être. » La guerre seule les réunit, et sans elle point de » Polynice, et sans Polynice point de guerre. » Dans un autre endroit elle dit à ses fils de lui déchirer le corps, tandis que leurs mains sont innocentes; et, pour justifier ces dernières paroles, elle charge la fortune ennemie de toute la culpabilité : c'est ainsi qu'une fausse idée en amène une autre.

Cependant Sénèque, dans des morceaux suscep-

tibles de mouvemens dramatiques, montre qu'il aurait pu suivre une meilleure route. Voici à peu près de quelle manière il fait parler Jocaste à Polynice :

D'une mère, ô mon fils, si tu plains les malheurs,
Si dans leur piété tu révères tes sœurs,
Si du fils de Laïus le destin t'épouvante,
Écarte de nos murs la flamme dévorante!
Mais en quittant ces lieux, féconds en attentats,
Les traces de nos maux ne s'effaceront pas.
Thèbe a vu tes guerriers affamés de carnage,
La torche dans les mains usurper son rivage;
Conduits par tes fureurs, elle a vu dans nos champs,
Sur nos riches moissons, rouler des chars sanglans.
Ah! que dis-je! elle a vu des glaives homicides,
Pour s'égorger entre eux, armer deux fratricides.
Dignes enfans d'OEdipe! un trône vous séduit,
Et de vos cœurs pervers la rage le détruit!
Criminels artisans des guerres intestines,
Vous ne voulez régner qu'au milieu des ruines;
Ah! n'est-il donc de terme à votre ambition,
Si vous ne renversez les remparts d'Amphion?
Et lorsque vous traînez Thèbes dans un abîme,
Ses trésors seront-ils le salaire du crime?
Pour les charger de fers, hélas! ravirez-vous
Ces épouses en pleurs aux bras de leurs époux!
Et des beautés d'Argos nos vierges gémissantes,
Seront-elles, grands dieux! les esclaves tremblantes?
Et moi-même accusant la fureur de mes fils,
D'un triomphe abhorré deviendrais-je le prix?

Sénèque a sans doute ici plus de force qu'Euripide; mais ce dernier plaît davantage par le développement qu'il donne au sentiment de l'amour maternel; et c'est avec raison que Legouvé, dans cette scène, a cherché à se rapprocher plus d'Euripide que du poëte latin. Les premiers mots

qu'il fait prononcer à Jocaste sont pour conjurer ses fils de s'embrasser. Cela donne lieu à un mouvement théâtral : Éthéocle recule d'horreur et manifeste dans un instant toute sa haine. Cependant, quoique cela prépare les effets de cette scène, Euripide n'a pas employé ce moyen. Il connaissait trop bien la pénétration de la tendresse maternelle, pour que Jocaste pût exposer ses fils à faire éclater leur haine dès l'instant qu'ils s'abordent. Ne leur adressant que des paroles de médiation, elle va jusqu'à prévenir ce qui pourrait blesser leur orgueil, dans celui qui parlera le premier. Enfin, l'explication a lieu. Legouvé, établissant plus d'opposition entre les deux caractères des deux frères, ne donne pas d'abord, comme Euripide, une attitude menaçante à Polynice, mais le fait agir avec modération. Tout ce que dit ce prince se trouve renfermé dans ces mots :

L'empire m'appartient, veux-tu me le remettre?
J'ai tout dit.

Polynice ne parle qu'avec répugnance à son frère; et, de moment en moment, il paraît prêt à se retirer, ce qui place Jocaste dans une position pénible; mais bientôt le caractère de Polynice, fondé sur l'horreur pour l'injustice, se développe dans ce dialogue :

POLYNICE.

Ingrat! écoute-moi :
Ton frère hésite encore à s'armer contre toi.
Quand des dieux ennemis redoutant la vengeance,
Un père infortuné nous donna sa puissance,

Ne convînmes-nous pas, réponds-moi sans détour,
Que nous serions, un an, monarques tour à tour?

ÉTHÉOCLE.

Oui.

POLYNICE.

Nés le même jour, des ans, dans ce partage,
Éthéocle sur moi n'avait pas l'avantage.
Je pouvais le premier gouverner comme toi;
N'ai-je pas consenti qu'on te vît d'abord roi?
Réponds.

ÉTHÉOCLE.

Sans doute.

POLYNICE.

Enfin, aux yeux de Thèbe entière,
Ne m'as-tu pas juré par tout ce qu'on révère,
Par Jupiter surtout, de nos traités garant,
Que le terme expiré tu me rendrais mon rang?
Ne l'as-tu pas juré? réponds.

ÉTHÉOCLE.

Je le confesse.

POLYNICE.

Pourquoi donc oses-tu violer ta promesse?
Par tes propres aveux n'es-tu pas confondu?
Pourquoi le sceptre enfin ne m'est-il pas rendu?

Toutes les réponses laconiques d'Éthéocle forment un contraste piquant avec les interrogations accumulées de Polynice; et ce simple mot *Réponds*, heureusement placé, et répété deux fois, donne beaucoup d'énergie à ses paroles. Enfin Éthéocle, poussé à bout, dit à son frère :

Le sceptre! ne crois pas que l'on puisse le rendre.
Tu saurais, si ta main pouvait un jour le prendre,
Qu'ébloui de l'éclat dont il doit revêtir (1),

---

(1) L'exactitude grammaticale exigeroit *nous revêtir*, parce que le verbe est actif.

Une fois sur le trône on n'en veut plus sortir;
Que pour s'y conserver on sait tout entreprendre,
Et qu'on aime encor mieux en tomber qu'en descendre.

Cette dernière pensée est belle; mais le fond de ce discours est emprunté d'Euripide qui est cependant fort loin d'avoir aussi bien préparé les effets de cette scène que le poëte français. Polynice, dans Euripide, écoute tranquillement les forfanteries de son frère, qui lui dit que le trône fut toujours la divinité de son cœur, et que pour l'obtenir il s'enfoncerait dans les entrailles de la terre; ou, nouveau Salmonée, il irait jusque dans l'empyrée attaquer les dieux; et qu'enfin, si l'homme doit se mettre au-dessus des vertus vulgaires, c'est lorsqu'il a un trône à défendre.

Dans les deux poëtes cette injustice d'Éthéocle donne du mouvement à la scène. Alfiéri, au contraire, en écarte tout-à-fait les passions, lorsqu'Éthéocle, proposant à son frère de lui rendre le trône, met tout le monde d'accord. Il est vrai que cela n'est qu'une ruse, et que la scène redevient dramatique au moment où il présente à Polynice une coupe empoisonnée, pour gage de leur alliance. Mais ce moyen est usé, depuis qu'il a été employé avec tant de succès dans *Rodogune*, et dans *Atrée* et *Thyeste*. L'inconvénient attaché à de semblables ressorts, c'est qu'en s'en servant on retombe presque toujours dans les idées des poëtes à qui on les emprunte. Ainsi, lorsque Polynice s'écrie : *Je te reconnais pour mon frère!* on

se rappelle le mot de Thyeste, qui d'ailleurs est bien mieux amené que dans Alfiéri. Cependant le génie du poëte italien se fait apercevoir quand Polynice s'écrie : *Commence toi-même, et la mort me sera douce si j'expire après toi !* Mais cette longue scène de bravades dégénère en injures, lorsque Polynice dit à son frère qu'il le méprise.

La violence des passions que cette scène met en jeu, réclamait toute la simplicité du théâtre des Grecs. On voit le dialogue s'animer par degrés dans Euripide; c'est ce qu'on trouve également dans Legouvé, qui lui a emprunté ce passage :

POLYNICE.

Autels de mes aïeux,..

ÉTHÉOCLE.

Que tu viens outrager.

POLYNICE.

Voûtes de ce palais....

ÉTHÉOCLE.

Que tu veux saccager.

POLYNICE.

Et vous, Thébains...

ÉTHÉOCLE.

Crois-tu que jamais ils entendent,
L'ennemi des remparts que leurs armes défendent?

POLYNICE.

Je vous prends à témoin que toujours dédaigné,
Pour obtenir la paix je n'ai rien épargné;
Que si je donne enfin le signal du carnage,
C'est lui qui m'y contraint par un dernier outrage.

ÉTHÉOCLE.

Eh! bien, pars.

POLYNICE.

Oui, je pars! le sort en est jeté.
Mais bientôt je reviens terrible, ensanglanté;
Je reviens, quelque espoir que ta fureur te donne,
A ton coupable front arracher ma couronne;
Et possesseur du rang, dont je te vais chasser,
J'essuirai tous les pleurs que ton joug fait verser.

ÉTHÉOCLE.

Pars, te dis-je.

Après cette scène, traitée avec beaucoup de chaleur, Legouvé occupe le vide de l'action par le récit d'un combat singulier entre deux guerriers qui sont tués par la foudre; mais comme on ne connaît point ces personnages, on prend peu d'intérêt à ce fait extraordinaire.

Après cela, l'auteur met une seconde fois Éthéocle et Polynice en présence l'un de l'autre. C'est une faute qu'Alfiéri a également faite. Du moins il a réservé les plus grands effets pour la fin, tandis que dans le poëte français la seconde scène est beaucoup plus faible que la première; mais elle n'est pas sans utilité, parce qu'elle amène le cartel que propose Éthéocle à Polynice, et que celui-ci accepte, à condition qu'on rendra la liberté à OEdipe. Par-là Legouvé motive l'arrivée de ce vieillard, plus que ne l'a fait Euripide; il a encore évité l'inconvénient de ne le faire paraître comme lui qu'après le dénoûment.

Ici Legouvé a abandonné les traces d'Euripide

pour suivre celles de Sophocle, et l'on sent combien les ressentimens d'OEdipe ont plus d'effet théâtral que ses gémissemens sur la mort de son fils.

Dans le tableau suivant, qu'OEdipe trace de son infortune, Legouvé ne s'est pas borné à imiter Sophocle, il a emprunté au Dante quelques traits qu'il a placés sur la fin du récit :

Que m'importe à présent le remords qui vous presse !
N'avez-vous pas trois ans enchaîné ma vieillesse ?
Vos cœurs, vos cœurs d'airain n'ont-ils donc pu juger
Tout l'excès des douleurs où vous m'alliez plonger ?
Sanglant d'un parricide, et souillé d'un inceste,
Triste, vieux, mort d'avance à la clarté céleste,
Qui plus que moi jamais, dans son fatal ennui,
Eut besoin de sentir tous les siens près de lui ?
D'appuyer sur un autre et ses maux et ses craintes,
Et d'entendre la voix qui s'unit à ses plaintes ?
Mais me ravir ce bien ! mais trois ans près de moi
Ne placer que l'horreur, le silence et l'effroi !
Vous avez mis tous deux ce comble à ma misère ;
Et vous croyez fléchir la vengeance d'un père !
Allez dans ce cachot où l'on me vit traîner ;
Ce cachot vous dira si je puis pardonner.
Errant, abandonné dans la nuit solitaire,
Je pleurais, je hurlais, je rampais sur la terre,
Je déchirais les murs, j'arrachais mes cheveux,
Et d'imprécations je fatiguais les dieux.

Quoiqu'il y ait de la force dans ces vers, qui, sous le rapport du goût, ne sont pas exempts de reproches, je dois avouer que Ducis me paraît avoir beaucoup mieux rendu tout ce qui concerne OEdipe. Il a eu l'art de faire désirer, par des scènes préparatoires, le pardon de Polynice ; tandis que Le-

gouvé, ne plaçant la scène d'Antigone et d'OEdipe qu'après celle où il maudit ses fils, n'en a fait qu'un remplissage. Ces complimens, qu'adresse ce vieillard à Antigone, ne sont nullement dans cette simplicité antique qui convenait au grand caractère d'OEdipe :

Aimable rejeton d'une triste famille,
Il m'est doux de pouvoir, sur ton sein vertueux,
Me reposer des coups que m'ont porté les dieux.

Traiter Antigone d'aimable rejeton, et établir une antithèse entre son sein vertueux et le courroux des dieux, tout cela n'a pas la vérité de ces simples mots que l'OEdipe de Ducis adresse à Antigone :

Ma fille, arrêtons-nous, la fatigue et les ans
Ont dérobé la force à mes pas languissans.

De même quand OEdipe s'écrie :

Que mes barbares fils diffèrent de leur sœur!
Les ingrats!

et qu'Antigone répond :

De quels coups ils ont frappé mon cœur!
Je ne vous quittais pas, je partageais vos peines,

Antigone me paraît trop occupée d'elle-même, et ce n'est pas dans les convenances qu'elle fasse l'éloge de sa conduite au moment où ce contraste avec celle de ses frères peut irriter OEdipe contre eux. Ducis nous montre au contraire cette jeune princesse ne songeant qu'à son père :

Je suis auprès de vous, oubliez le passé.

Combien ce vers, quoique n'étant pas fort poétique, nous fait paraître Antigone plus intéressante!

On dira que Legouvé a exprimé une idée analogue, lorsqu'un peu plus loin elle adresse ces mots à son père :

Qui! vous, près d'Antigone, envier le trépas?

Mais si la forme est à peu près la même, le sentiment qui anime Antigone est ici tout-à-fait différent; comptant davantage sur elle-même, elle n'a pas cette naïveté craintive de l'héroïne de Ducis.

Legouvé, ayant mal saisi le rôle de ce personnage, me paraît donc avoir manqué cette scène. Il a imité Sophocle avec plus de bonheur dans cette invocation aux Euménides, qu'il a rendue avec beaucoup de chaleur :

ŒDIPE.

Euménides!...

POLYNICE.

Grands dieux!

ŒDIPE.

Fatales Euménides,
A qui de Labdacus tout le sang est soumis,
Voilà, voilà l'instant que vous m'avez promis.

ÉTHÉOCLE.

Vous appelez toujours ces sœurs impitoyables!

ŒDIPE.

Je les appelle ici contre deux fils coupables.
Je transporte sur vous, qui m'avez outragé,
Les malédictions dont Laïus m'a chargé.
Combattez tous les deux marqués de ma colère.

POLYNICE.

OEdipe n'a donc plus la tendresse d'un père!

ŒDIPE.

Vous qui la réclamez, avez-vous été fils?

POLYNICE.

Que mes pleurs.....

ŒDIPE.

Eh! les miens vous ont-ils attendris?

ÉTHÉOCLE.

Jouissez donc : sur nous nos sanglantes épées...

ŒDIPE

Dans le Styx à ma voix les dieux les ont trempées.

ÉTHÉOCLE, *à Polynice.*

Tu le vois!

ŒDIPE.

Vous croyiez que des enfans ingrats
Sur l'auteur de leurs jours peuvent lever leurs bras :
Les dieux, pour vous punir, ont armé votre rage.
Les dieux au front d'un père ont gravé leur image.
C'est leur pouvoir qu'en moi vous avez offensé,
Et votre châtiment a déjà commencé.
Jupiter, jusqu'à toi ma voix est arrivée;
Jupiter, prends ta foudre aux méchans réservée.

ÉTHÉOCLE, *à Polynice.*

Viens donc.

POLYNICE.

Où suis-je?

ŒDIPE.

Et vous, vous Até, Némésis,
Dieux de sang, dieux de mort, dieux dignes de mes fils,
Toi, Mars, qui dans leur sein a versé ta colère,
Toi plus terrible encor, ô Laïus, ô mon père,
Vengez sur leurs auteurs les maux que j'ai soufferts;
Saisissez ces ingrats que je voue aux enfers.
Voilà, cruels, quels dieux au combat vous attendent;
Tisiphone, Mégère, Alecto vous demandent.
Allez sous leurs regards, brisant tous vos liens,
Achever un forfait aussi noir que les miens.

Ces imprécations d'OEdipe, au moment où ses fils sortent pour s'aller battre, sont très-bien appropriées à l'action ; et bientôt leur effet sinistre s'accomplit; mais ici l'auteur ne se borne pas, comme Euripide, à amener le dénoûment par un récit. Il est beaucoup plus tragique, en empruntant d'Alfiéri la belle scène où Éthéocle, blessé à mort, plonge son glaive dans le sein de Polynice, à l'instant où celui-ci lui tendait les bras pour l'embrasser.

Dans Alfiéri, les dernières paroles d'Éthéocle sont terribles, et peignent le caractère de ce prince :

Je suis vengé, je meurs, et c'est en t'abhorrant.

Ce qui me paraît préférable à ce vers, où Legouvé a remplacé par une pensée la force d'un grand sentiment :

Je meurs vengé d'un frère, et je meurs encor roi [1].

Le style de Legouvé, dans cette tragédie, n'est ni correct, ni exempt de mauvais goût, mais il a de la chaleur et du mouvement. Quant à la contexture de la pièce, nous y avons trouvé quelques invraisemblances et des situations forcées, et cependant une imagination assez féconde en ressources pour surmonter les difficultés inhérentes à ce sujet ingrat, qui ne présentait qu'une scène et un beau dénoûment.

[1] La terminaison de ce vers est d'une extrême dureté.

CHAPITRE CINQUIÈME.

La Mort d'Hector, de Luce de Lancival. — Comparaison de cet auteur à Homère, à Corneille et à Racine.

Si l'une des productions du génie est empreinte du caractère de la vérité, c'est sans contredit l'*Iliade* d'Homère. En lisant ce beau poëme, on croit vivre au milieu des héros grecs et troyens; on les connaît autant par leurs actions que par les traits fortement dessinés qui les caractérisent, et l'impression qu'ils laissent dans notre esprit ne s'efface jamais. C'est à cette cause qu'il faut attribuer le vif plaisir que ceux qui ont lu Homère éprouvent à retrouver ses héros.

Luce de Lancival, par les souvenirs qu'il réveille dans sa tragédie de la *Mort d'Hector*, a consacré un digne hommage au prince des poëtes. Cet ouvrage nous présente, pour balance dramatique, les intérêts de la patrie, combattus dans Hector par son amour pour Andromaque. Or, cette Troyenne, étant gouvernée par la vertu autant que par l'amour de la patrie, ne peut opposer une bien forte résistance aux volontés de son époux. Il résulte de là une trop grande inégalité entre les deux contre-poids, ce qui fait rentrer ce sujet dans celui de la *Bérénice* de Racine.

Les mêmes situations, malgré tout l'art que le

poëte a mis à les diversifier, ne peuvent que se reproduire souvent dans les deux pièces. C'est toujours Titus et Bérénice, ou Hector et Andromaque, qui sont sur le point de se séparer; mais les deux héroïnes inspirent le plus tendre intérêt, et cet intérêt, dès la première scène de la *Mort d'Hector*, passe dans l'âme du spectateur. Andromaque, effrayée par la prédiction de Cassandre, conjure son époux de ralentir son ardeur guerrière, et nous fait partager ses craintes lorsqu'elle lui dit:

Je vois que nous devrons ta perte à ton courage!

Ses alarmes sont un peu calmées par la présence de Patrocle, député par les Grecs. Ce guerrier offre la paix aux Troyens, à condition qu'ils rendront à la Grèce Hélène et les trésors enlevés avec elle.

On s'étonnera peut-être que Patrocle, représenté, dans le onzième livre de l'*Iliade*, comme si dévoué à Achille, puisse à son insu se charger d'un tel message, et qu'en arrivant à Troie il s'adresse maladroitement à Hector, qui est forcé de lui dire:

Prince, à mon père seul appartient la puissance.

Mais il fallait bien que l'auteur mît Hector sur le premier plan du tableau.

Cependant il s'y trouve un peu trop reculé dans les scènes suivantes, où, conversant avec Polydamas, et ensuite avec Pâris, il s'occupe beaucoup avec eux de ce que fera Priam.

On voit que jusqu'ici les plus grands intérêts se débattent derrière la scène, et que sur le devant tout s'y passe en conversations.

Enfin l'on apprend que Priam a consenti au traité, et le valeureux Hector se résout à conduire lui-même Hélène au camp des Grecs, malgré toutes les représentations de Pâris.

Ce personnage de Pâris est, après Hector, et Andromaque, celui qui est le plus important de la pièce.

La fable nous représente ce prince comme un homme vil et efféminé. Homère, qui ne pouvait placer un pareil caractère dans un poëme épique, ne montre point Pâris comme un guerrier sans valeur; et l'on peut voir, dans le septième chant de l'*Iliade*, qu'en accompagnant Hector il tue de sa main le vaillant roi Ménesthée. Cependant il fuit devant Ménélas, et Hector lui reproche sa lâcheté. Ne jugeons pas tout-à-fait des Grecs par nos mœurs. Dans les combats, leurs héros étaient moins dominés que nous par la considération humaine, et un guerrier ne se serait pas cru déshonoré par des paroles injurieuses, ou en prenant la fuite devant un guerrier plus fameux que lui. On voit même Hector, le plus vaillant des Troyens, fuir devant Achille, et faire trois fois le tour des murailles de Troie.

Luce de Lancival, ayant senti que la tragédie comportait autant de noblesse dans les caractères que l'épopée, a judicieusement conçu le rôle de

Pâris, en faisant de la passion le mobile de toutes les actions de ce jeune Troyen. Pâris ne voit qu'Hélène : aussi, à peine aborde-t-il Hector, qu'il ne lui parle que d'elle, et se plaint de ce qu'on veut la lui ravir pour l'engager dans des nœuds qu'elle a rompus. Hector blâme assez froidement cette faiblesse de son frère, et trouve que *la pitié plaide la cause de l'amour*. Expression trop recherchée pour être dans la bouche de ce héros. Quant à la passion de Pâris, elle me semble rendue, dans ces vers, avec un enthousiasme factice :

Vous avez entendu nos plus sages vieillards
S'écrier : Oui, la Grèce a dû s'armer pour elle !
Nous excusons Pâris en la voyant si belle !

Ce sont des vers qui se rapprochent du madrigal. Je ne crois pas que, dans la douleur où est plongé Pâris, lorsqu'il se voit enlever Hélène, il doive songer à ce que les vieillards de la Grèce ont pu dire d'elle. Le même défaut se fait remarquer dans cette invocation à Vénus :

Et toi, Vénus, et toi, ne m'abandonne pas !
Pour toi, bravant Junon, pour toi, bravant Pallas,
Je t'ai donné le prix, je te le donne encore.
Dans Hélène c'est toi, toi, Vénus, que j'adore ;
Protége ton ouvrage, ô déesse ! en ce jour,
Que la beauté s'acquitte en couronnant l'amour.

On n'a pas besoin de faire remarquer tout ce qu'il y a d'affecté et de précieux dans cette recommandation que Pâris fait à la déesse de la beauté de s'acquitter envers lui de ses adorations, en couronnant

son amour. On dira peut-être que, dans la scène deuxième du troisième acte de *Phèdre*, on trouve une pareille invocation à Vénus, lorsqu'elle s'écrie :

Déesse, venge toi : nos causes sont pareilles.

Mais on doit considérer que Phèdre est dans une situation bien différente. En effet, Racine nous la représente au moment où, livrée à ses réflexions, elle est tombée dans cet abattement qui succède toujours aux transports de la passion : ayant perdu toute espérance, elle adresse naturellement ses plaintes à cette implacable Vénus, qui est l'auteur de tous ses maux. Pâris, au contraire, est dans l'accès du désespoir, quand il se voit retenu par les gardes d'Hector, qui lui enlèvent Hélène : ce n'est pas dans une semblable circonstance qu'il peut songer à invoquer Vénus. Ce qu'il dit est aussi peu senti que ces mots, qui lui sont adressés par Andromaque :

Plus qu'un autre, Andromaque est heureuse par vous!
Qu'avec plaisir j'abjure, en un moment si doux,
Et mes pleurs importuns et mes vaines alarmes!
S'il les a fait couler, Paris tarit mes larmes.
Quand vous réparez tout, que tout soit oublié!
Mon frère, jurons-nous une égale amitié.

Est-ce bien dans les convenances, que lorsqu'on trouve son bonheur dans un sacrifice qui coûte autant à une autre personne, ce soit dans le moment où elle fait ce sacrifice qu'on lui en rende grâce, et qu'on lui parle de sermens d'ami-

tié? D'ailleurs Andromaque a un langage trop affecté, lorsqu'elle dit qu'elle abjure ses pleurs et ses alarmes. Les consolations que Pâris reçoit d'elle sont aussi déplacées que celles que lui donne Hector, qui, en lui enlevant tout ce qu'il a de plus cher au monde, lui dit froidement :

Je reviendrai bientôt pour consoler mon frère.

Ce vers, partout ailleurs, serait sentimental, ici il ressemble à une dérision.

La réclamation d'Hélène par Patrocle peut être regardée comme une seconde action, qui fait entièrement oublier Hector et Andromaque, pour nous occuper d'Hélène et de Pâris.

Cette nouvelle action a son dénoûment au second acte, à l'aide d'une péripétie empruntée d'Homère. On se rappelle en effet que, dans le quatrième chant de l'*Iliade*, au moment où Hélène, avec toutes ses richesses, va être rendue à Ménélas, l'archer Pandarus blesse ce prince, pour exciter les deux armées à en venir aux mains. Un semblable moyen est heureusement employé par Luce de Lancival. Le traité va être exécuté. Déjà Hélène, suivie d'une nombreuse escorte, s'avance vers le camp des Grecs, lorsqu'Antimaque, ami de Pâris, lance une flèche contre Hector. Voilà ce qu'on vient rapporter à Pâris, qui, remis en liberté, va rejoindre son frère. Mais, tandis que les Grecs et les Troyens se battent, Patrocle, ce qui est assez difficile à con-

cevoir, reste dans l'inaction ; et, s'entretenant tranquillement avec Andromaque, désavoue cette sacrilége attaque, ce qui n'empêche pas cette princesse de s'écrier :

Traître! fuyez : d'un Grec l'aspect me fait frémir.

Cependant elle se radoucit un peu, lorsque le bon Patrocle lui dit :

Vous tremblez pour Hector, moi, je crains pour Achille.

Alors Patrocle lui fait entrevoir qu'ils doivent unir leurs intérêts pour sauver ces deux héros, dont la parque ennemie menace les jours. Andromaque s'écrie :

A ce commun bonheur travaillons l'un et l'autre.

PATROCLE.

Oui, dans ce beau dessein Patrocle est de moitié.

ANDROMAQUE.

J'en jure par l'amour.

PATROCLE.

Et moi par l'amitié.

Ces petits effets réussissent toujours au théâtre. Ici ils n'amènent aucun résultat, et ne le pourraient, puisque les deux personnages ne changent pas de situation par cette alliance.

La présence de Patrocle à Troie, après la rupture de la trêve, ne peut que l'y rendre plus suspect; et il est étonnant que les Troyens, s'ils respectent en lui le droit des gens, ne le forcent pas au-moins de sortir de leurs murs; mais l'auteur

a besoin de ce héros pour amener la belle scène où Patrocle, quoique jouant un rôle assez équivoque, défend la Grèce contre les accusations d'Hector. Il y a de beaux mouvemens dans cette scène, et l'on y remarque surtout cette réponse de Patrocle au sujet d'Ulysse :

Son repos est encor la vengeance...

idée qui renferme tout le plan de l'*Iliade*. Cependant, quoique cette scène ait assez de chaleur, l'intérêt ne laisse pas que de s'y ralentir. L'auteur le ranime un peu quand Pâris fait le récit de l'apparition de l'ombre d'Achille, qui commence par cette description d'un combat :

Nous poursuivions les Grecs, qui, dans leur course agile,
Imploraient leurs vaisseaux pour leur dernier asile.
Tout cède, meurt ou fuit: par sa lugubre horreur,
La nuit vient du désordre augmenter la terreur;
Tout se confond alors; la valeur devient rage;
Sur de sanglans débris le fer s'ouvre un passage :
Plus d'ordre, plus de rangs: nous frappons au hasard;
D'une torche enflammée on fait un étendard;
Et, chassant devant nous la Grèce fugitive,
Déjà de l'Hellespont nous franchissions la rive, etc.

Ce combat nous rappelle la belle description du *Cid*, dont je donnerai seulement ce fragment, d'après l'édition originale de 1691 :

Enfin, avec le flux. . . . . .
Et d'un commun effort,
Les Maures et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer, tout leur paraît tranquille;
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris;

Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatans.
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent.
Ils paraissent armés, les Maures se confondent;
L'épouvante les prend à demi descendus;
Avant que de combattre ils s'estiment perdus.
Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre;
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre;
Et nous faisons couler des ruisseaux de leur sang,
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.

Comme dans ce morceau les effets sont graduellement amenés ! comme la symétrie des membres de phrase qui composent le troisième, le quatrième et le septième vers, fait ressortir la vivacité et la force d'expression de celui-ci !

Et courent se livrer aux mains qui les attendent;

qu'il prépare bien cet hémistiche : *Nous nous levons alors*, qui est d'un si grand effet, et qui semble nous communiquer l'élan que le Cid a fait partager à ses compagnons d'armes ! Comme la fin du vers et le suivant complètent bien ce mouvement ! dans les quatre vers qui viennent après l'effet imitatif des rimes n'est-il pas sensible ? et ces sons en *onde* n'expriment-ils pas aussi bien le bruit sourd de cet affreux tumulte, que les sons en *u* expriment celui de l'effroi ? Après ces quatre vers, qui peignent chacun une circonstance du combat, on rencontre celui-ci, qui est plein d'énergie et de vivacité :

Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre.

Ne semble-t-il pas que l'on voie d'un côté les Maures accourir, et de l'autre les Espagnols se précipiter sur eux? Enfin, après ce vers, peut-on en trouver un qui peigne encore plus vivement l'action que celui-ci :

Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre.

Cette vigueur de pinceau se retrouve-t-elle dans la description décolorée de Luce de Lancival? Ce poëte débute par nous donner, dans ce seul hémistiche, *Tout cède, meurt ou fuit*, un sec et froid résumé du combat. Le vers et demi qui suit n'est qu'un lieu commun. *Tout se confond alors*, est un hémistiche, qui, pour être de la forme de celui que nous venons d'admirer dans Corneille, n'en renferme pas le grand sentiment. *La valeur devient rage*, vaut un peu mieux; mais combien de fois n'a-t-on pas répété l'idée renfermée dans ce vers :

Sur des débris sanglans le fer s'ouvre un passage.

Nous frappons au hasard, est encore bien faible d'expression. Enfin voici un vers qui nous sort de tous ces lieux communs :

D'une torche enflammée on fait un étendard.

Cependant je doute que cette pensée ingénieuse eût été du goût d'Homère. De pareils rapprochemens sont toujours nuisibles, lorsqu'il s'agit de mettre sous nos yeux un tableau terrible. Aussi

Racine ne recourt pas à ces sortes d'effets, lorsqu'il nous dit simplement :

Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père, embraser nos vaisseaux,
Et la flamme à la main, le suivre sur les eaux.

Luce de Lancival a mieux saisi le génie d'Homère, dans le récit de l'apparition de l'ombre d'Achille. La terreur des Troyens y est peinte avec force; et ce morceau se ressent de la lecture du vingt-unième chant de l'*Iliade*, où Achille, à travers les flots du Simoïs, poursuit la nombreuse armée de Priam :

Déjà de l'Hellespont nous franchissions la rive,
Déjà Mars avec nous, s'élançant dans les eaux,
Portait le feu vainqueur sur les premiers vaisseaux,....
Lorsque, sur les hauteurs qui du camp des Atrides
Séparent le Phtiote et ses chefs intrépides,
Couronné des rayons d'un cercle lumineux,
Qui dans l'ombre brillait encore plus radieux,
Comme un colosse immense, à l'armée immobile
Apparaît un guerrier....

PATROCLE, *avec joie.*

C'est lui!

ANDROMAQUE, *épouvantée.*

C'était Achille!

PARIS.

C'était lui.

Cette apparition d'Achille produit beaucoup d'effet. Ces mots, *C'était lui, c'était Achille*, qui interrompent brusquement le récit, forment un beau mouvement théâtral; mais je crois que l'au-

teur n'aurait rien perdu, s'il se fût passé du cercle lumineux, qui n'est qu'un ornement de collége.

On s'étonne aussi de voir Hector rester dans l'inaction, lorsqu'on sait que, dans ce moment, sa présence est si nécessaire à l'armée. Quant à Patrocle, qui figure aussi fort mal sur la scène, il se résout enfin à partir et, qui plus est, à combattre Hector avec les armes d'Achille. Ce combat est amené un peu brusquement; au reste l'auteur en tire avantage pour rendre Andromaque plus intéressante, lorsque cette malheureuse princesse peint l'effroi que, du haut des tours d'Ilion, lui a inspiré Hector, attaqué par Patrocle qu'elle prend pour Achille. La situation d'Andromaque est d'autant plus cruelle, que Polydamas a prédit que la nation chez laquelle est né le traître qui a blessé Hector, perdrait dans ce jour le plus vaillant de ses guerriers. Cette prédiction, qui est entièrement de l'invention de l'auteur, ajoute un nouveau degré d'intérêt à la scène des adieux d'Hector et d'Andromaque, traitée dans le cinquième chant pour la quatrième fois.

Andromaque, dans l'*Iliade* (chant sixième), commence par nous attendrir, en faisant à Hector le plus touchant tableau de l'infortune d'Astyanax, qu'il va laisser orphelin. Luce de Lancival a supprimé tous ces détails, pour les mettre un peu plus loin dans la réponse d'Andromaque; il a cru sans doute par-là ménager davantage la gra-

lation. Homère, au contraire, ayant commencé par toucher le cœur en mettant en scène Andromaque et Astyanax, nous fait ensuite écouter avec plus d'intérêt le récit des malheurs d'Andromaque, morceau que l'auteur a imité de cette sorte :

Eh! pourrai-je jamais l'entendre sans alarmes,
Ce nom, source, aliment, présage de mes larmes!
Dans l'horreur du passé me montrant l'avenir,
Ce nom, en traits de sang, vit dans mon souvenir.
Sur les fumans débris de son royal asile,
Mon père est égorgé, c'est par la main d'Achille!
Au sein de Thèbe en feu, de Thèbe heureux séjour,
Où mes premiers regards ont essayé le jour,
Ma mère, qui régnait sur cette immense ville,
Se voit charger de fers, c'est par la main d'Achille!
Sur les tranquilles bords où paissaient leurs troupeaux,
Mes frères désarmés se livraient au repos;
Surpris, la résistance, hélas! fut inutile,
Tous sont massacrés, tous!.... c'est par la main d'Achille!
Toujours Achille! Achille abreuvé de mon sang!...

On ne peut contester l'effet de ce morceau. La répétition de ces mots, *par la main d'Achille*, lui donne beaucoup d'énergie. Cependant Homère n'a pas employé de semblables moyens. Racine, qui, dans le rôle d'Ériphile, s'est approprié quelques traits du tableau de ce grand poëte, n'a cherché, comme lui, qu'à être simple et touchant. Mais il paraît que Luce de Lancival aime ces sortes de refreins, car Polydamas s'exprime encore de cette manière :

Devant vous, devant lui, j'ai dit mon sentiment.
Je n'en ai point changé, Seigneur; en ce moment,

Je vous répète encor, Nous devons rendre Hélène;
Et, dussions-nous fixer la fortune incertaine,
Poursuivre sur les mers les Grecs épouvantés,
Descendre dans leurs ports, embraser leurs cités;
Sous les remparts d'Argos, dans les murs de Mycène,
Je vous dirais encor : Nous devons rendre Hélène.

Pour revenir à la scène des adieux, la différence de nos mœurs à celles des Grecs justifie Luce de Lancival d'avoir mis dans la bouche d'Andromaque le discours suivant, qu'Homère avait placé dans celle d'Hector :

Que deviendrai-je alors?... ô destin déplorable!
Seule dans l'univers, ta veuve inconsolable,
Quand ses yeux auront vu des remparts d'Ilion
L'antique orgueil tomber au niveau du sillon,
Aux caprices d'un maître, esclave abandonnée,
Vil jouet du vainqueur, sur sa poupe enchaînée,
Loin des bords Phrygiens, le suivra sur les eaux,
Et pour lui, dans Argos, tournera les fuseaux.
Si je donne une larme au souvenir de Troie,
D'un peuple curieux j'entends l'affreuse joie,
Insulter à mon deuil et l'augmenter encor :
« C'est elle! la voilà! c'est la veuve d'Hector!

Peut-être trouvera-t-on que les embellissemens introduits par l'auteur dans ce tableau en affaiblissent la couleur; et que c'est à tort qu'il croit ajouter des effets plus saillans à Homère, lorsqu'il nous représente Andromaque comme seule dans l'univers, et enchaînée à la poupe d'un vaisseau, ou lorsqu'il lui fait prononcer ces vers :

Quand ses yeux auront vu des remparts d'Ilion
L'antique orgueil tomber au niveau du sillon.

Il est certain que ces vers, pris isolément, ren-

dent poétiquement une grande image ; mais ils ont l'inconvénient de nous faire oublier Andromaque, ce qui affaiblit le sentiment de la pitié, et nuit à l'unité d'effet. D'ailleurs il n'est guère naturel qu'une Troyenne, en parlant d'Ilion, se serve de cette expression : *L'antique orgueil.* En figurant le langage il faut toujours être vrai. Homère, au lieu de prodiguer tous ces ornemens, atteint bien mieux à la couleur locale, lorsque, dans son récit, Andromaque se montre occupée à de vils travaux, et essuyant les dédains d'une maîtresse altière, ou puisant l'onde de l'Hypérée et du Messéïde. Quant à ce que dit Luce de Lancival des Grecs, livrés à une joie barbare, et insultant au deuil de la captive, tout cela est de son invention. Homère se contente de peindre l'étonnement du vainqueur frappé du contraste que présente cette grande infortune, ce qui est plutôt un mouvement de compassion qu'un signe d'inhumanité.

La fin de cette scène est également imitée d'Homère : Hector, comme dans l'*Iliade*, recommande son fils aux soins maternels d'Andromaque.

Il y a du sentiment et de l'esprit dans ce vers :

D'un Hector au berceau, Dieux ! protégez l'enfance !

Mais, dans le reste du discours d'Hector, le poëte français me paraît manquer d'élégance, et

de cette sensibilité qu'on trouve dans ce morceau de Racine, sur le même sujet :

Je confie à tes soins mon unique trésor;
Si tu vivais pour moi, vis pour le fils d'Hector.
De l'espoir des Troyens seule dépositaire,
Songe à combien de rois tu deviens nécessaire.
Veille auprès de Pyrrhus; fais-lui garder sa foi.
S'il le faut, je consens qu'on *lui* parle de moi.
Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée,
Dis-lui qu'avant ma mort, je *lui* fus engagée;
Que ses ressentimens doivent être effacés,
Qu'en lui laissant mon fils, c'est l'estimer assez.
Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace.
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté;
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été.
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.

Au lieu de vers aussi admirables, je trouve dans Luce de Lancival ce discours d'Hector à Andromaque :

Si l'ordre du destin nous sépare aujourd'hui,
Pour vous servir encor, que je revive en *lui:*
S'il règne qu'il soit juste, et, s'il le *faut, sévère;*
Qu'il fasse tout le bien que j'aurais *voulu faire;*
Qu'il voue à la patrie et son bras et *son* cœur;
Qu'armé pour elle seule, *il* soit toujours vainqueur;
Et puisse-t-il, l'amour et l'orgueil de sa mère,
Faire dire aux Troyens consolés par son père :
« Hector, tant qu'il vécut, d'*Ilion fut* l'appui;
» Son fils est aussi brave et plus heureux que lui. »

En comparant ces deux morceaux, on ne trouve point dans ce vers :

Pour vous servir encor, que je revive en lui,

cet épanchement et cette touchante simplicité que l'auteur d'Andromaque a mis dans celui-ci :

Si tu vivais pour moi, vis pour le fils d'Hector.

Tout ce que Racine a exprimé dans les quatre vers qui commencent ainsi : *Fais connaître à mon fils*, est en quelque sorte réduit par Luce de Lancival à ce demi-vers : *S'il règne, qu'il soit juste.* Il a cru en augmenter l'effet en ajoutant : *Et, s'il le faut, sévère.* Mais cette réflexion est froide. L'auteur a voulu être simple, en faisant dire à Hector :

Qu'il fasse tout le bien que j'aurais voulu faire,

et n'a été que plat et prosaïque. C'est là qu'il fallait relever la pensée par l'élégance de la diction. Les deux vers qui suivent ne disent rien à l'âme. Enfin, il faut l'avouer, les quatre derniers manquent également de cette expression sentimentale qui nous charme dans Racine. Ce n'est pas lorsque Hector se vante d'être l'appui des Troyens qu'il peut nous toucher, ou lorsqu'il nous dit qu'ils seront consolés par Priam. Toutes ces circonstances surchargent inutilement le sujet; et l'on peut dire que presque toujours dans l'auteur français une abondance déplacée tue le sentiment. Racine touche bien davantage le cœur dans ces deux vers :

Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.

La pièce finit par le récit de la mort d'Hector. L'auteur y a peint avec beaucoup de talent le combat des deux guerriers, et termine sa description par ce beau vers, qui est emprunté du second chant de l'*Énéide* :

Troie entière descend avec lui dans la tombe.

Il a voulu aussi tirer parti de ce superbe tableau où Homère nous montre Jupiter pesant dans ses balances d'or la destinée de Troie. Mais ce morceau est amené assez froidement, et d'une manière forcée, lorsque Polydamas dit qu'il a vu tout cela dans le ciel; et, quoiqu'il soit devin, un semblable moyen employé sans préparation, nous laisse apercevoir que le poëte compte trop sur la concession du spectateur.

Le style de cette tragédie a de la correction, et manque rarement d'élégance; mais, comme nous l'avons fait remarquer, il est souvent recherché; et la tendance à courir après l'esprit détruit la simplicité du dialogue, ou amène des effets qui ne sont pas d'une extrême justesse. Par exemple, lorsque Patrocle, au sujet de ses compagnons d'armes tués sous les murs d'Ilion, dit avec emphase :

Cependant la victoire, à vos drapeaux fidèle,
Semble punir les Grecs de son dédain pour elle;
Du sang de nos guerriers, du sang de nos héros,
Le Scamandre orgueilleux a vu grossir ses flots :
Je pleurais leur défaite, et mon âme attendrie
Voyait dans chacun d'eux expirer la patrie.

On sent qu'il est contre les convenances qu'un ambassadeur des Grecs, parlant en ces termes de leurs défaites, convienne tacitement de la supériorité des Troyens sur eux.

Le même défaut dans le dialogue se fait remarquer, lorsque Hector dit à Patrocle :

Ce n'est que parmi vous qu'on trouve des Ulysses,

et que Patrocle répond qu'on y trouve aussi les Ajax et les Achilles; car c'est convenir en quelque sorte qu'Ulysse est un traître. Quant à la contexture de la pièce, nous avons vu que cette tragédie manquait d'unité d'action et de mouvement. Néanmoins l'auteur a su la conduire avec art, et soutenir l'intérêt par les grands souvenirs qui se rattachent au siége de Troie.

CHAPITRE SIXIÈME.

Jeanne d'Arc, de Davrigni. — Rapprochemens entre Shakspeare et Schiller, et comment ils ont traité le même sujet.

La règle de l'unité d'action est le plus beau résultat de l'examen des chefs-d'œuvre dramatiques des anciens. C'est par elle qu'on est parvenu à porter l'intérêt théâtral au plus haut degré, et à donner à l'illusion de la scène un charme que n'offre peut-être aucune des productions de l'esprit humain. Du moins, s'il faut s'en rapporter à Aristote, est-il constant que l'épopée, qu'on peut mettre à la tête des ouvrages qui n'appartiennent point à la scène, ne l'emporte point sur le poëme dramatique? car ce grand maître reconnaît lui-même que tout ce qui est dans l'épopée est dans la tragédie, mais que tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée. Quant à l'unité d'action, il en consacre le principe lorsque, recommandant la simplicité du sujet, il veut que l'action soit une et entière, ait un commencement, un milieu et une fin, et constitue un tout, comme serait le corps d'un être vivant.

Schiller, Shakspeare, et d'autres étrangers, n'ont pas observé cette règle si importante de l'unité d'action, et cependant ces poëtes ont composé quelques tragédies qui ont de l'intérêt. Ce qui les a soutenues alors, c'est une règle

qui, sans doute bien inférieure à celle de l'unité d'action, est d'une plus facile exécution. Je veux parler de ce principe dont il a été fait mention au sujet de *Coriolan*, et qui consiste à développer le caractère d'un personnage principal, en lui subordonnant une suite d'événemens qui dérivent tous les uns des autres. C'est ce qui a donné un grand avantage à la tragédie de *Jeanne d'Arc* de Schiller, sur celle de *Henri VI*, où Shakspeare a traité le même sujet. Ce n'est pas la variété qui manque à ce poëte anglais, car il nous offre des tableaux de toute espèce : tantôt il nous rend témoins d'un combat à coups de pierre que se livrent les partisans de la rose blanche et de la rose rouge ; tantôt il nous montre un lord enfonçant les portes d'une prison ; tantôt il nous fait assister à un convoi qui s'arrête, pour donner le temps au duc de Bedfort de haranguer les étoiles ; et, dans toute cette multitude de scènes incohérentes, et souvent burlesques, on aurait bien de la peine à démêler quel est le sujet principal. Mais Shakspeare ne s'est rien moins proposé dans cette tragédie, que de rassembler tous les faits qui appartiennent à une époque déterminée. Il faut avouer que c'est un cours d'histoire d'une espèce toute particulière ; aussi a-t-il divisé sa tragédie en trois parties, pour qu'elle pût comprendre le règne de Henri VI. Ce n'est pas qu'il ne renferme aussi dans cette pièce des épisodes romanesques. De ce genre est celui d'une certaine comtesse d'Auvergne

qui, méditant une trahison, invite le valeureux Talbot à une fête qu'elle prépare dans son château; Talbot se hâte de se rendre auprès de l'aimable Française. « En rencontrant le fléau de mon » pays dans l'invincible Talbot, je m'attendais à » voir, lui dit-elle, un Hercule, ou tout au moins » un Hector, et je n'ai sous les yeux qu'un enfant, » qu'un véritable nain, qu'un petit automate. » Est-il possible que cette faible et chétive créa- » ture soit la terreur des combats ? » Talbot, à ce beau compliment, veut se retirer; mais la comtesse l'arrête, en lui déclarant qu'il est son prisonnier, et que son portrait, qu'il voit suspendu dans cette galerie, lui indique le sort qui l'attend. Talbot rit de sa menace. « De quoi ris-tu, » coquin ? » — « De votre folie : vous m'avez cru » Talbot; mais apprenez que ce guerrier n'a point » ma stature; qu'il est d'une grandeur si déme- » surée que ses vastes membres ne pourraient » tenir dans votre appartement; et je vais vous » le prouver. » A ces mots, un coup de sifflet rassemble ses guerriers. « Voilà, lui dit-il, Talbot » tout entier. Reconnaissez maintenant, dans ces » soldats, ses muscles, ses bras, son corps vi- » goureux. »

Hors cette scène il n'est plus question de la comtesse d'Auvergne. Jeanne d'Arc joue un plus long rôle dans la pièce, sans cependant figurer sur le premier plan.

C'est lorsque le dauphin (Charles VII) apprend

que ses armes sont partout victorieuses, qu'on vient lui proposer le secours de cette jeune bergère. Sous le rapport de l'intérêt, on ne pouvoit choisir plus mal le moment. Schiller a bien mieux amené la scène où Jeanne d'Arc paraît pour la première fois devant le prince. Il commence à placer sous nos yeux un tableau effroyable de la détresse du royaume, de la misère du peuple, de l'insolence des courtisans et des déprédations du dauphin, réduit à la nécessité d'accepter les diamans de sa maîtresse et d'affranchir les bourgeois d'Orléans du serment de fidélité. C'est dans ces circonstances critiques qu'on lui annonce le secours inespéré de Jeanne d'Arc, dont le nom lui parvient avec le bruit d'une prémière victoire, et que le peuple entoure comme une prophétesse et comme le sauveur de la France. L'arrivée de Jeanne d'Arc devant le dauphin n'a donc rien qui ne soit dans l'exacte vraisemblance. Il en est de même des moyens qu'elle emploie pour lui prouver sa mission céleste. C'est en lui révélant ses actions les plus secrètes, qu'elle se fait reconnaître pour un être surnaturel. Shakspeare emploie un autre moyen : le dauphin, pour mettre la prophétesse à l'épreuve, lui propose un combat singulier. Il ne peut résister à ses coups. « Arrête, » lui dit-il, jamais Amazone ne te fut compara- » ble, l'épée de Débora est dans tes mains. » Quant au récit de Jeanne d'Arc, il est d'une bien plus brillante invention dans l'auteur allemand.

Shakspeare ne nous la montre que comme une grossière paysanne dont, nous dit-il, la peau noire et basanée a été transformée en un chef-d'œuvre de beauté. Schiller dispose mieux son tableau, il commence par y rattacher des idées sentimentales en montrant la jeune bergère nuit et jour occupée des malheurs de sa patrie, qu'elle voit livrée à un ennemi barbare. C'est au pied d'un chêne renommé par des miracles, que, s'étant endormie, la mère du Christ, vêtue, comme elle, en bergère, lui est apparue en songe. « Lè-» ve-toi, a-t-elle dit, laisse ton troupeau, prends » cet étendard, et, armée du glaive du Seigneur, » détruis les ennemis de son peuple. » Ce tour, *lève-toi*, rappelle ce vers d'*Esther*,

Lève-toi, m'a-t-il dit, prends ton chemin vers Suze,

et renferme une certaine onction qui convient bien au sujet. Tout le reste du récit est riche d'invention.

On peut remarquer ensuite avec quelle adresse Schiller fait concourir les moindres circonstances au développememt de son action, ce qui est déjà un trait qui le distingue de Shakspeare plus enclin à s'abandonner à la fougue de son imagination qu'à embrasser un vaste plan.

Jeanne d'Arc, à la tête des Français, fait des prodiges de valeur; son combat avec Talbot, qui la traite de sorcière et de courtisane, est une scène digne des tréteaux. Schiller nous peint, avec des

traits plus vigoureux, l'effroi qu'elle répand dans l'armée anglaise.

C'est ici que l'auteur a puisé l'idée qui donne un caractère particulier à ce personnage extraordinaire, et qui sert de ressort principal à la pièce: il suppose donc que Jeanne d'Arc a fait serment d'arracher la vie à tout Anglais qui tomberait dans ses mains.

Cette conception permet à Schiller de porter fort loin le sentiment de la terreur et de la pitié, sans que Jeanne d'Arc puisse être accusée de trop de cruauté. C'est ainsi que, dans cette scène touchante de la mort du jeune Montgommery, il ne fait de cette illustre guerrière qu'un instrument des vengeances divines :

JEANNE D'ARC.

Non, non, point de clémence : Anglais, il faut mourir.

MONTGOMMERI.

Invincible guerrière, ah! laisse-toi fléchir!
Mon bouclier, mon glaive, épars sur la poussière,
Me livrent sans défense à ta main meurtrière :
Je tombe à tes genoux, accepte ma rançon,
Mon père infortuné t'en offrira le don.
Du riant Sommerset habitant les rivages,
D'opulentes moissons il voit trente villages
Lui livrer les tributs, et l'appeler seigneur:
Prends son or, que ma voix attendrisse ton cœur.

JEANNE D'ARC.

Insensé, quel espoir peut t'abuser encore?
Il n'est point de salut pour l'Anglais que j'abhorre,
Et ce glaive inflexible est pour toi le destin.
Le léopard cruel du rivage africain,

Ou l'affreux crocodile, ou la lionne ardente
Cherchant ses lionceaux sur la plage brûlante,
Moins altérés que moi de ton sang odieux,
Vaincraient-ils à ton gré leurs transports furieux?
Ne crois pas échapper au sort qui te menace :
Je dois du peuple anglais anéantir la race.

MONTGOMMERI

Tes yeux doux et sereins démentent tes discours,
Ton cœur n'est pas cruel : prends pitié de mes jours,
Prends pitié de mon âge et d'un malheureux père.

JEANNE D'ARC.

Au séjour des humains Jeanne d'Arc étrangère,
Ne connaît plus les droits qu'invoque le malheur,
Mais deviendra pour toi l'ange exterminateur.

MONTGOMMERI.

Hé bien! si tu me veux ravir à la lumière,
Barbare! écoute au moins encore une prière:
Une amante chérie, implorant mon retour,
A me voir dans ses bras soupire nuit et jour;
La beauté l'embellit comme toi de ses charmes....
Ah! veux-tu que ses yeux ne s'ouvrent plus qu'aux larmes?
Et dans la fleur des ans la traîner au trépas?

JEANNE D'ARC.

N'invoque plus l'amour : je ne le connais pas,
Malheureux, défends-toi, c'est la mort qui t'appelle.

MONTGOMMERI.

Ah! d'une mère en pleurs prends donc pitié, cruelle!

JEANNE D'ARC.

Une mère! oses-tu, de vos lâches fureurs,
Par ce nom révéré, rappeler les horreurs?
Les mères, les enfans, les épouses timides,
Tout n'a-t-il pas péri sous vos coups homicides?
Et, quand je viens venger ces longs assassinats,
Penses-tu que des pleurs désarmeraient mon bras?

MONTGOMMERI.

Mourir si jeune au sein d'une terre étrangère!

JEANNE D'ARC.

Eh! qui vous commandait d'y rallumer la guerre,
De porter la terreur dans ces paisibles lieux
Où l'on voyait fleurir les arts industrieux?
Insensé, savez-vous que les mains de Dieu même
Attachèrent les lis à son trône suprême?
Et qu'avant de ravir à la France un hameau,
On verrait du soleil s'éteindre le flambeau.
Subissez votre sort, votre race barbare
Ne doit plus repasser l'onde qui nous sépare.
La nature elle-même, en rassemblant ces flots,
Opposa cette digue à vos lâches complots.

MONTGOMMERI.

Hélas! s'il faut mourir, qu'on regrette la vie
Lorsque, par tant de nœuds, on tient à la patrie!

C'est du même serment que l'auteur a tiré ensuite son nœud principal dans le combat de Jeanne d'Arc et de Lionnel. Ici la situation est la même que celle où se trouve Armide prête à immoler Renaud et se laissant désarmer par l'Amour. Jeanne d'Arc, comme l'héroïne du Tasse, au moment de frapper Lionnel se sent attendrir à la vue de ce jeune guerrier; le fer lui échappe des mains, et elle trahit son serment.

Dans le reste de la pièce l'auteur, pour soutenir les caractères établis, n'emploie la passion de Jeanne d'Arc pour Lionnel que comme moyen de développer d'autres sentimens. C'est la condamnation des froids amours de Dunois et de Lahire pour notre héroïne.

Au reste on ne peut que louer Schiller d'avoir rattaché à elle les principaux intérêts. Tout ce qui est beau, tout ce qui est grand dans la pièce est son ouvrage, et concourt à jeter le plus tendre intérêt sur cette infortunée guerrière, qui expie bien cruellement la violation de son serment. La scène où elle laisse pénétrer Agnès dans les replis de son cœur, est conduite d'une manière qui ferait honneur à nos meilleurs poëtes. La scène non moins touchante où, au milieu de ses grandeurs, elle est reconnue par ses sœurs, prépare le terrible anathème que lance sur elle son père, en l'accusant de magie. Chassée de Reims par l'archevêque, forcée de se réfugier dans la cabane d'un pasteur, la pitié qu'elle inspire est portée au plus haut degré, au moment où toute une famille, ajoutant foi à des bruits mensongers, recule d'effroi à son aspect et la livre aux Anglais.

L'auteur, sur la fin de cette tragédie, s'écarte beaucoup trop de l'histoire, lorsque Jeanne d'Arc, arrachée aux mains des ennemis, et devenue la libératrice de son roi, vient mourir sur un champ de bataille? Ce dénoûment est inadmissible. Mais, dans le reste de la pièce, l'auteur fait preuve de grandes conceptions; et si, dans cette disposition particulière de son esprit à tout rapporter à une idée principale, on reconnoît le profond penseur, on n'admire pas moins son extrême sensibilité et les charmes de sa brillante imagination.

Shakspeare est bien loin d'avoir rattaché au-

tant d'intérêt à son héroïne. Il nous indispose même contre elle, au dernier degré, lorsqu'elle traite son père avec une arrogance révoltante, le qualifie de vil paysan, et parle au prince René et au duc d'Alençon comme la dernière des créatures.

Ce serait à tort que l'on attribuerait les inconséquences et les absurdités de Shakspeare à une ignorance des principes de l'art théâtral. Le simple bon sens suffit pour préserver de pareilles fautes; et Schiller, en les évitant, a prouvé qu'avec du génie, on pouvait produire un ouvrage rempli d'intérêt; mais non encore de cet intérêt si vif qu'on rencontre dans ces chefs-d'œuvre où les règles de la tragédie sont observées.

Ce n'est pas que ces règles nous suffisent toujours pour composer un bon ouvrage. On sent que si un auteur met en scène de faibles caractères, n'est que froid et sentencieux, lorsqu'il devrait être passionné, et manque d'invention, il peut conduire sagement son action, faire un ouvrage régulier, et cependant être fort éloigné d'atteindre à ce degré d'intérêt qu'on rencontre dans la pièce de Schiller. Voilà les réflexions que suggère la tragédie de *Jeanne d'Arc*, de Davrigni. Ce poëte, pour observer la règle de l'unité d'action, s'est vu contraint à renfermer son sujet dans l'un des événemens principaux de la vie de Jeanne d'Arc, et il a choisi celui de sa condamnation comme magicienne, par les Anglais. Il suppose que le chef de leur armée, le duc de Bedfort, soutenu

par le parti de Bourgogne, s'est rendu maître de Rouen, et se propose d'y faire juger, par un conseil, l'infortunée Jeanne d'Arc, qu'il retient prisonnière. A la tête des ennemis de cette illustre guerrière figurent les comtes de Warwick et de Beauvais dont les desseins pervers sont combattus par la duchesse de Bedfort et par le généreux Talbot. La duchesse, à l'aide du sénéchal de Normandie, frère du comte de Beauvais, cherche d'abord à gagner ce seigneur. C'est par l'entrevue de ces deux frères que commence la pièce; les troubles publics les ont séparés depuis long-temps, et en se revoyant ils nous offrent à peu près la même situation que celle où se trouvent Vendôme et Nemours, dans la tragédie *d'Adélaïde du Guesclin;* mais que la marche des deux scènes est différente! Autant le dialogue vif et coupé de Voltaire est dramatique; autant se traînent lentement les longues tirades de Davrigni. C'est là que, dans une exposition assez obscure, sont passés en revue divers personnages historiques, parmi lesquels Jeanne d'Arc figure elle-même chronologiquement; mais ce qui est bien plus fort, c'est que, dans cette galerie de tableaux, les deux interlocuteurs trouvent eux-mêmes leur place, lorsque le sénéchal, comme s'il parlait de tout autre, dit à son frère :

Quinze ans déjà passés, des factions contraires
Le torrent l'un de l'autre a séparé deux frères.

Que cette marche régulière et uniforme est

contraire à celle que suit la nature! Qu'y a-t-il de plus froid que cette longue conversation à la manière de Chénier, où ces deux frères, d'un ton emphatique ne se parlent que par sentences, et sont aussi peu occupés l'un de l'autre que de l'infortunée guerrière? Le comte de Beauvais fait, sans nécessité, un grand étalage de sa politique, et se peint comme un vil ambitieux qui regarderait Jeanne d'Arc avec indifférence, s'il ne cherchait à complaire au parti qui s'est déclaré contre elle. Le duc de Warwick, qui représente ce parti, est un autre ignoble personnage, qui ne motive pas mieux la haine qui l'aigrit contre notre héroïne.

L'auteur aurait pu leur donner des caractères moins bas, s'il les eût représentés comme entraînés par le fanatisme; mais la faiblesse de ses moyens se montre toute entière, lorsque le comte de Beauvais dit qu'il ne persécute Jeanne d'Arc que parce que Bedfort ne lui pardonnerait pas d'être indécis comme lui. Cependant ce Bedfort est un chef si peu redoutable, qu'il est toujours de l'avis de celui qui lui parle le dernier. C'est même à l'aide de ce faible caractère que l'auteur ourdit sa pièce, et qu'il la conduit jusqu'à cinq actes, comme il aurait pu la prolonger au delà. En effet, tantôt gagné par la duchesse et par Talbot, tantôt cédant aux sollicitations des comtes de Warwick et de Beauvais, le duc de Bedfort est tour à tour résolu de sauver Jeanne d'Arc, et de la livrer à son conseil. Cette héroïne, dans une fort

belle scène du troisième acte, paraît enfin devant lui; il est sur le point de se laisser fléchir, lorsque l'auteur, pour prolonger l'action, suppose que ce seigneur, irrité par les dernières réponses de la prisonnière, se détermine bassement à la sacrifier. Voilà donc Jeanne d'Arc retombée dans la même situation où elle se trouvait au commencement de la pièce. On apprend ensuite que le conseil l'a condamnée à mort. C'est une espèce de dénoûment; mais, comme l'auteur a encore deux actes à parcourir, il imagine que la duchesse, dans une entrevue avec son époux, s'est emparée de l'arrêt de condamnation. Une nouvelle péripétie remet l'héroïne en danger. Les comtes de Warwick et de Beauvais, en menaçant le duc des dispositions hostiles du peuple, obtiennent de lui son seing pour faire exécuter le jugement : Quelques instans après, il accorde à Talbot tout aussi facilement la grâce de la prisonnière. Ce n'est pas qu'il éprouve des remords : ce personnage, qui ne se gouverne que par des maximes, est absolument sans passion; et ce qu'il vient d'accorder à Talbot, il l'accorde également à la duchesse; il envoie même des gardes pour arracher la guerrière au bûcher; mais elle a péri dans les flammes.

On voit que, pour former sa balance dramatique, l'auteur a placé d'un côté la duchesse de Bedfort et Talbot, qui défendent l'héroïne, et de l'autre les comtes de Warwick et de Beauvais qui la persécutent; mais, comme ces deux forces, qui

sont d'ailleurs faibles par elles-mêmes, n'ont d'action que par l'effet qu'elles produisent sur le duc de Bedfort, la nullité du caractère de ce personnage les paralyse entièrement.

La pièce, quoique bien conduite, manque donc de passions. Elle est stationnaire, c'est-à-dire que l'action reste toujours au même point; mais elle a le mérite d'offrir quelques caractères qui ont de la noblesse; celui de Jeanne d'Arc s'annonce grandement, quand, à l'aspect de l'étendard de la France, elle dit avec douleur :

Oui, je le reconnais,... et je suis dans les fers!

Elle soutient parfaitement son rôle, lorsqu'apprenant de Dunois que dix otages et la délivrance de mille prisonniers anglais seront le prix de sa rançon, elle refuse héroïquement de sortir des fers.

Une scène encore plus belle, et qui plaît par la noble simplicité du style, est celle de l'entrevue de Jeanne d'Arc avec le duc, scène dont le commencement est emprunté de Schiller. L'auteur n'a pas surtout oublié de s'approprier ce vers,

Humble fille des champs, dit-elle, lève-toi!

dont la répétition est d'un brillant effet.

Cette scène finit par un beau mouvement dramatique, lorsque Jeanne d'Arc, par ce mot, *Écoutez*, portant l'effroi dans l'âme de Bedfort, lui prédit ensuite sa mort, et s'écrie :

Vos cendres dormiront aux rives étrangères!

Enfin ce rôle héroïque de Jeanne d'Arc, qui a

fait le succès de la pièce, est supérieurement peint dans la scène où, prête à marcher au supplice, elle prononce ces mots :

Le France me survit... et ne périra pas.

Ce vers a quelque chose de non moins grand,

Anglais, prends ta victime et ne l'outrage pas.

Enfin l'héroïne termine dignement son rôle par ce mouvement sublime :

Allons, le ciel m'attend; Anglais, conduisez-moi.

Les caractères de Talbot, de Dunois et de la duchesse sont aussi fort nobles. Dunois, qui échoue dans toutes ses entreprises, remplit du moins les vides de la scène; il se trouve un peu éclipsé par Talbot, qui, au premier acte, adresse au duc un discours fort touchant en faveur de la prisonnière; mais le même moyen étant reproduit au quatrième acte, perd beaucoup de son effet. En général ce personnage parle plus qu'il n'agit. Il fait une belle réponse au duc de Beauvais, lorsque ce seigneur demandant à Bedfort qui défendra Jeanne d'Arc, Talbot s'écrie : *Moi!* Malheureusement ce mot n'est que la répétition de celui de Médée.

Ce n'est pas la seule fois que l'auteur reproduit des effets connus. Ce vers, par exemple,

Je vois mes ennemis et ne vois point mes juges,

rappelle le mot célèbre de M. de Sèze; mais, ce qu'on ne peut contester à l'auteur, c'est de l'entente dans la conduite de la pièce, une diction pure et élégante, et les beautés du rôle de Jeanne d'Arc.

DE LA COMÉDIE.

La comédie n'appartient pas, comme la tragédie, au domaine entier de l'histoire : plus circonscrite dans ses bornes, elle varie non-seulement d'un peuple à l'autre, mais même suivant l'époque où l'action a lieu : miroir des travers de l'espèce humaine, elle a toute l'instabilité de nos mœurs. Cependant, dira-t-on, les caractères ne sont pas, comme les mœurs, sujets au changement, et c'est dans leur exacte représentation que consiste toujours la bonne comédie : un avare, un misanthrope, un glorieux, sont les mêmes en tous temps, et les traits qu'on admirait dans Plaute et dans Térence, nous charment maintenant dans les pièces de Molière. Le fond de cette observation est juste. Toutefois elle ne saurait être admise sans restriction : en effet, les circonstances où l'homme se trouve placé ont beaucoup d'influence sur le développement d'un caractère, et ces circonstances sont amenées souvent par nos mœurs; c'est ce qui fait que tel ridicule dont le public sera frappé dans un temps, ne produira sur lui qu'une faible impression à une époque

plus reculée : nous en avons un exemple dans les marquis et dans les médecins de Molière, dans les financiers de Le Sage et dans les paysans de Dancourt, qui sont pour nous des caricatures surannées et insipides depuis que les originaux ne sont plus sous nos yeux. Le poëte comique a donc le sort, en nous corrigeant de nos travers, de voir par cela même vieillir ses tableaux, mais il en est dédommagé en rattachant à nos souvenirs des peintures qui seraient perdues pour la postérité.

Dans la tragédie, les mœurs ont peut-être moins d'importance que dans la comédie. Ainsi un roi de Perse ou un roi d'Égypte pourront être peints avec les mêmes traits sans qu'on s'aperçoive des changemens de lieux. Il est cependant certains traits qui caractérisent une nation qu'il ne faudrait pas négliger ; et un poëte qui aurait à peindre la cour de Tibère, les fureurs de Marius, ou la conspiration de Catilina, réussirait mal, s'il ne faisait qu'une étude imparfaite de Tacite, de Plutarque, de Salluste et de Tite-Live. Mais en général une faible connaissance de l'histoire nous suffit dans beaucoup de sujets ; tandis que, dans la comédie, ce n'est pas l'histoire qu'il faut étudier, mais les travers de la société. C'est là qu'il faut être un observateur infatigable, et il n'est pas donné à tout le monde de le devenir.

Tel trait qui frapperait un Molière, échappe aux regards d'un autre ; et l'on peut dire qu'en

nous habituant à voir tous les jours le même objet, nous perdons ce tact qui nous en fait distinguer les nuances. Le poëte comique, étant donc obligé d'observer par lui-même la société, cherche rarement des sujets ailleurs que dans sa nation. Le poëte tragique, au contraire, s'il choisit son sujet dans sa patrie, le place toujours à une certaine distance de l'époque où il vit : cela lui devient nécessaire pour donner à son tableau cet idéal qui produit l'illusion de la scène; trop rapprochés de nous, ses héros nous paraîtraient trop vulgaires. Un trait historique pouvant fournir le fond d'une tragédie à plusieurs poëtes de diverses nations, il est intéressant de voir comment, avec les mêmes données, le génie peut se frayer diverses routes. De semblables rapprochemens doivent être plus rares dans la comédie, parce que deux poëtes peuvent y traiter le même caractère, et différer beaucoup par l'intrigue. Cependant nous aurons plus d'une fois l'occasion d'établir la supériorité de notre théâtre sur celui des étrangers.

Les auteurs comiques dont nous nous proposons d'examiner les ouvrages sont en petit nombre. Ce n'est pas que, depuis l'époque où La Harpe a écrit son cours de littérature, nous ayons moins à nous louer de Thalie que de Melpomène; mais, ne devant point parler des auteurs vivans, nous serons forcés de passer sous silence les poëtes comiques qui honorent en ce jour la scène française.

CHAPITRE PREMIER.

Théâtre de Collin d'Harleville.

SECTION PREMIÈRE.

Des comédies de Collin d'Harleville, qui ont précédé le *Vieux Célibataire*.

L'*Inconstant*, comédie en trois actes, qui fut le coup d'essai de l'auteur, est une pièce faible d'intrigue, mais qui se fait remarquer par un style élégant et par un dialogue spirituel, et quelquefois plein de vivacité. Florimont, jeune officier, qui en est le héros, devait épouser, à Brest, la jeune veuve Éliante, lorsqu'elle s'est vue forcée de suspendre les apprêts du mariage pour aller terminer quelques affaires dans la capitale; à peine est-elle partie, que Florimont adresse ses vœux à Léonor Kerbanton, et l'abandonne au bout de quelques jours, pour se livrer à ses goûts inconstans. Il se rend à Paris auprès d'un oncle fort riche, M. d'Alban. C'est là que s'ouvre la scène. Florimont, qui aime son indépendance, va loger dans un hôtel garni, où par hasard habite Éliante. Il la revoit, et se passionne de nouveau pour cette jeune veuve; en parle à son oncle, et l'oncle, complaisant, fait toutes les démarches nécessaires pour la conclusion du mariage. Mais l'inconstance de Florimont rend ses mesures inutiles. Éliante et M. d'Alban s'aperçoivent de son changement; et ce

dernier, qui se voit jouer, veut s'en venger, à la manière des oncles qui ont des successions à donner, c'est-à-dire, en épousant Éliante. Celle-ci rejette une offre si précipitée; et M. d'Alban se débarrasse de l'affaire, en disant qu'il ne veut plus s'en mêler, et que son neveu est libre de se marier ou non. Cela avance peu l'intrigue; Éliante n'en resserre pas davantage le nœud : elle joue un triste rôle; et, le seul endroit où elle pourrait inspirer quelque intérêt, c'est dans une scène d'explication qui est entièrement manquée. C'est là que, trompée par une équivoque, elle croit d'abord que l'objet qu'on lui préfère est mademoiselle Kerbanton de Brest. Revenue de cette méprise, par le désaveu de Florimont, elle se reproche ses soupçons, et lui dit que tous ses torts sont effacés.

Un tel langage ne paraît pas vraisemblable; car, si elle a une confiance si aveugle dans toutes les paroles de Florimont, comment peut-elle oublier qu'il vient de lui avouer son infidélité, et de reconnaître qu'il est bien coupable envers elle, et n'a aucun moyen de se justifier?

Cette scène manque donc de vérité. L'auteur a cru s'y être réservé de nouveaux effets, lorsque Florimont apprend à Éliante que celle qui a fixé son choix est à Paris; mais cette explication ne produit aucun intérêt, et madame Éliante quitte la scène avec non moins de froideur que M. d'Alban.

C'est enfin le tour de Florimont, qui termine

son rôle d'une manière aussi nulle et aussi soporifique que les deux autres personnages, lorsqu'il apprend que la personne qu'il voulait épouser est une femme mariée. Enfin, resté seul en présence des spectateurs, il prend congé d'eux, en leur disant qu'il va chercher dans les voyages à satisfaire son goût pour le changement. On voit donc que les ressorts de cette comédie sont peu disposés favorablement à l'effet théâtral, mais elle plaît par les détails. Par exemple, c'était un contraste assez piquant, que de nous montrer Florimont comme un homme qui, tout inconstant qu'il est, ne croit pas l'être :

Je goûte d'un état : j'y suis mal, et j'en sors ;
Rien de plus naturel. Quoi ! faudrait-il alors
Végéter sans désirs, sans nulle inquiétude ;
Et, stupide jouet de la sotte habitude,
Garder, par indolence, un état ennuyeux,
N'être heureux qu'à demi, quand on peut être mieux ?

L'auteur, comme ceux qui débutent dans la carrière dramatique, est assez enclin à répéter les mêmes idées ; mais il le fait avec des nuances différentes, ce qui atténue le reproche qu'il pourrait encourir. Ainsi la philosophie de Florimont est supérieurement développée dans ces jolis vers :

La constance n'est point la vertu d'un mortel ;
Et pour être constant, il faut être éternel ;
D'ailleurs, quand on y songe, il serait bien étrange
Qu'il fût seul immobile ; autour de lui tout change :
La terre se dépouille, et bientôt reverdit ;
La lune tous les mois décroît et s'arrondit ;
Que dis-je ? en moins d'un jour tour à tour on essuie

Et le froid et le chaud, et le vent et la pluie.
Tout passe, tout finit, tout s'efface; en un mot,
Tout change! Changeons donc, puisque c'est notre lot.

L'auteur ne se contente pas de peindre, dans plusieurs morceaux brillans, le caractère de l'Inconstant, il met ce personnage continuellement en action : le congé que Florimont donne à Crispin pour se délivrer de son visage uniforme, amène des effets d'un bon comique, et prépare ces vers de situation :

Je n'avais qu'un valet pour me désennuyer,
Et je m'avise encor de le congédier.

La scène où l'on propose divers valets à Florimont, et où il choisit toujours le dernier, est encore fort divertissante.

Mais ces scènes, entre Florimont et son valet, quoique utiles pour faire ressortir le caractère du personnage principal, ont l'inconvénient de trop nous écarter du sujet, et de n'être que des remplissages.

Quelques-unes sont des imitations du *Joueur* et de *la Métromanie*. C'est ce qu'il arrive à plus d'un auteur dans les scènes de valet sans que cela tire à conséquence.

Quant à Collin d'Harleville, il marche dans cette pièce plus souvent seul qu'avec le soutien des autres; par exemple, il a une idée assez heureuse, lorsqu'il fait devenir Crispin amoureux de Lisette en lui parlant de Justine; et l'on recon-

naît le poëte comique quand Crispin, au moment où il trahit cette Justine, se dit tout bas :

Justine, en vérité, je suis un grand pendart!

Cette pièce, sous le rapport du style, mérite des éloges. On y trouve plusieurs morceaux agréablement versifiés. La description que Florimont fait de la vie monotone qu'il menait dans la garnison est de ce genre :

J'eus d'abord du dégoût pour ce même séjour :
Dans une garnison toujours mêmes usages,
Mêmes soins, mêmes jeux, toujours mêmes visages ;
Rien de nouveau jamais à dire, à faire, à voir ;
Le matin on s'ennuie, et l'on baille le soir.
Mais ce qui m'a surtout dégoûté du service,
C'est, il faut l'avouer, ce maudit exercice.
Je ne pouvais jamais regarder sans dépit
Mille soldats de front, vêtus du même habit,
Qui, semblables de taille ainsi que de coiffure,
Étaient aussi, je crois, semblables de figure.
Un seul mot à la fois fait hausser mille bras;
Un autre mot les fait retomber tous en bas :
Le même mouvement nous fait, à gauche, à droite,
Tourner tous ces gens-là comme une girouette.

Il y a un comique excellent dans ce vers :

Étaient aussi, je crois, semblables de figure.

Mais on aperçoit déjà dans ce morceau les germes d'un défaut qui est fréquent dans les autres pièces de Collin d'Harleville, et surtout dans ses dernières. Je veux parler des vers qui pèchent par la césure. Elle n'est pas heureusement placée dans celui-ci :

Un autre mot les fait retomber tous en bas

D'ailleurs l'oreille est peu flattée du mot qui termine le premier hémistiche, et que, par négligence, l'auteur a reproduit dans le vers qui suit; mais une répétition d'un bon effet est celle du mot *toujours* qui, étant inattendue, donne du mouvement au style.

Quelques tableaux du genre de celui que nous venons de citer et une certaine vivacité dans le dialogue constituent le principal mérite de cette pièce, dans laquelle tous les personnages, à part celui de l'Inconstant sont de nullité parfaite; or, quels que soient les efforts que l'auteur ait tentés pour donner un caractère piquant à Florimont, ce personnage, dont le moral d'ailleurs n'est pas à l'abri de tout reproche, est peu fait pour nous attacher; et, comme ses caprices peuvent s'étendre à l'infini, on sent qu'il n'y a point de raison pour que tout ce qu'il fait ne s'étende dans un intervalle plus grand ou moindre que trois et même que cinq actes.

Si la comédie de *l'Inconstant* est faible d'intrigue, ce défaut, quoique dans un moindre degré, se fait encore remarquer dans *l'Optimiste*, comédie dans laquelle le caractère du personnage principal est l'inverse de celui de l'Alceste du *Misanthrope*. Molière, dans ce chef-d'œuvre, avait pris un vaste cadre pour tracer le tableau des travers de la société; et un pareil tableau était digne du pinceau de ce grand peintre des mœurs.

Il est vrai que si le Misanthrope dit des choses

excellentes, le caractère de ce personnage n'en est pas moins un peu triste; mais ce désavantage est compensé par une certaine énergie qui soutient ce caractère sur la scène, tandis que *l'Optimiste* de Collin d'Harleville, toujours en contemplation, fatigue à la fin par cette admiration stupide, et ne nous fait éprouver que de la froideur.

Le personnage principal de cette comédie est un M. de Plinville qui vit paisiblement dans un château, avec sa femme, dame un peu acariâtre, et sa fille Angélique, qu'il destine à son vieux ami Morinval; mais l'amour a fait d'autres dispositions. Un soir, dit une suivante dans des vers pleins de grâce et découpés fort agréablement,

> Un soir, la nuit[1] était obscure,
> Un jeune homme demande un asile : on l'admet....
> C'était monsieur Belfort. Il entre, l'on soupait :
> On l'invite. Il paraît spirituel, honnête.
> Le lendemain, il veut repartir; on l'arrête.
> Il pleuvait : cependant, comme il pleuvait toujours,
> Monsieur, qui le retient ainsi pendant huit jours,
> Goûtait de plus en plus son ton, son caractère.
> Enfin, quoiqu'il n'eût pas besoin de secrétaire,
> En cette qualité, monsieur l'a retenu.

On devine que le secrétaire Belfort est l'amant d'Angélique. Cet amant n'est pas riche, et, comme il ne peut prétendre à Angélique, il se borne à soupirer en silence. Cependant une madame de Roselle, nièce de Plinville, sait démêler avec

[1] *Tétâtto*. Il faut éviter de pareilles consonnances.

adresse, l'amour des deux jeunes gens, et ne tire aucun parti de cette découverte; elle n'en parle pas même à madame de Plinville, dont le caractère impérieux n'a d'autre effet sur l'action que de retarder d'un jour un voyage projeté. Angélique, pressée d'accepter Morinval pour époux, demande un délai, et, néanmoins, se dispose à obéir, lorsqu'un événement inattendu la force de s'expliquer. Un financier, chez lequel était la majeure partie de la fortune de Plinville, s'est ruiné au jeu; celui-ci, prévoyant que Morinval va retirer sa parole, en témoigne à sa fille des regrets qu'elle calme en lui annonçant que Morinval n'était pas aimé; mais, contre leur attente, ce Morinval, par un caractère de générosité, peu préparé, persiste dans sa demande, et la retire noblement dès qu'il est informé de l'amour des deux jeunes gens; bien plus, il est sur le point de leur faire don d'une terre, lorsque l'on apprend que c'est le père de Belfort qui a gagné au jeu la somme perdue par le banquier de Plinville. Ce père, qui n'a point paru dans la pièce, vient, comme les vieillards des auteurs grecs, y figurer sur la fin, pour amener le dénoûment, par le mariage de son fils avec Angélique.

Ce plan, tout imparfait qu'il est, vaut cependant mieux que celui de l'*Inconstant*. Quant aux personnages, ils restent dans la même inaction. En revanche, l'auteur multiplie les incidens, pour faire ressortir le caractère de l'optimiste. Tantôt

le feu du ciel incendie une de ses granges, tantôt des braconniers font des dégâts sur ses terres, tantôt une banqueroute lui emporte cent mille écus; dans toutes ces circonstances, il reste impassible, et trouve une compensation à ses pertes. Cette partie de l'ouvrage est bien conçue. Je crois cependant que l'optimiste se serait trouvé dans des situations plus comiques, s'il eût eu moins à se plaindre des événemens que des personnes, et s'il fût devenu la victime de son admiration, à l'instant où il s'y serait livré. Mais les hommes qui l'entourent sont les meilleures gens du monde, et cherchent peu à le contrarier; ce n'est pas que je ne rende justice à l'heureux contraste établi entre les caractères de Plinville et de Morinval. Ce contraste est mis dans tout son jour dans la scène où Morinval répond par des doléances aux félicitations de Plinville sur son prochain mariage avec Angélique, et gémit sur les malheurs de l'espèce humaine.

Les fléaux, avec nous, ne font ni paix ni trêve:
Ou la terre s'entr'ouvre ou la mer se soulève.
Nous-mêmes à l'envi déchaînés contre nous,
Comme si nous voulions nous exterminer tous,
Nous avons inventé les combats, les supplices.
C'était peu de nos maux, nous y joignons nos vices.
Aux riches, aux puissans, l'innocent est vendu.
On outrage l'honneur, on flétrit la vertu.
Tous nos plaisirs sont faux, notre joie indécente;
On est vieux à vingt ans, libertin à soixante.
L'hymen est sans amour, l'amour n'est nulle part.
Pour le sexe on n'a plus de respect ni d'égard.

On ne sait ce que c'est que de payer ses dettes ;
Et de sa bienfaisance on remplit les gazettes.
On fait de plate prose et de plus méchans vers.
On raisonne de tout, et toujours de travers ;
Et dans ce monde enfin, s'il faut que je le dise,
On ne voit que noirceur, et misère, et sottise.

Ce morceau, dans lequel l'auteur a voulu lutter avec Molière, approche du style du *Misanthrope* autant que pouvait en approcher un auteur ingénieux qui, dans son style vif et coupé, peint souvent avec des couleurs très-vraies les ridicules de la société ; mais qui n'a pas cette suite d'idées, cette force logique, et surtout ce ton de bonhomie si persuasif de notre premier poëte comique. On trouve néanmoins dans ce morceau des vers faits pour passer en proverbe.

Les argumens avec lesquels Plinville réfute les assertions de son ami sont remplis de force et de vérité. « Vous parlez, lui dit-il, de volcans, de « naufrages... Eh ! demeurez en Touraine, et n'al- » lez point sur mer. » Voilà une réponse digne de l'auteur du *Misanthrope*. Ce qui suit est encore fort agréablement versifié :

Sans doute, autant que vous, je déteste la guerre ;
Mais on s'éclaire enfin, on ne l'aura plus guère.
Bien des gens, dites-vous, doivent : sans contredit,
Ils ont tort ; mais pourquoi leur a-t-on fait crédit ?
. . . . . .
Tous nos plaisirs sont faux ? mais quelquefois à table,
Je vous ai vu goûter un plaisir véritable.
On fait de méchans vers ? Eh ! ne les lisez pas.
Il en paraît aussi dont je fais très-grand cas.

On déraisonne? Eh! oui, parfois un faux système
Nous égare.... Entre nous, vous le prouvez vous-même.
Calmez donc votre bile; et croyez qu'en un mot
L'homme n'est ni méchant, ni malheureux, ni sot.

Il est hors de doute que ce contraste relève infiniment le caractère de Plinville; mais les interlocuteurs me paraissent peu dans leurs rôles; car, au moment où l'hymen de Morinval et d'Angélique vient de se conclure, il n'est pas naturel qu'ils se jettent dans ces dissertations. L'auteur rentre dans l'action lorsque la banqueroute de deux cent mille écus force Plinville à s'expliquer avec Angélique sur ce mariage. Cela amène une belle scène où les deux personnages développent les plus nobles sentimens. Plinville voit tous ses projets d'établissemens pour Angélique renversés; et lui adresse ces mots remplis de sensibilité, et dans lesquels l'expression *user* est extrêmement pittoresque :

Et toi, dans l'âge heureux des plaisirs, des amours,
Tu vas donc près de nous user tes plus beaux jours!
Ma fille, je te plains.

ANGÉLIQUE.

Gardez-vous de me plaindre.
C'était l'hymen pour moi, l'hymen qu'il fallait craindre....
Non, vous ne savez pas à quel point je souffrais...
En m'éloignant de vous, j'étouffais mes regrets;
Dans un profond chagrin, alors, j'étais plongée.
Au contraire, à présent, je me vois soulagée,
En songeant que de vous rien ne peut m'arracher.

(Tendrement, et en le caressant.)

Mon père! à vos côtés je prétends m'attacher.
Je veux vous prodiguer mes soins et mes services;
J'en ferai mon bonheur, j'en ferai mes délices.

Que me manquera-t-il ? Vous m'aimez : près de vous,
Ah ! pourrais-je jamais regretter un époux ?

PLINVILLE.

Chère enfant ! que ces mots ont flatté mon oreille !
Je n'éprouvai jamais une douceur pareille.
Ainsi donc, comme un baume en notre affliction,
Le ciel nous envoya la consolation.
Par elle, on souffre moins... On souffre moins ! que dis-je ?
Il faut plaindre celui qui jamais ne s'afflige,
Et que les coups du sort n'avaient point accablé :
Il n'a pas le bonheur de se voir consolé.
Pour moi, toujours content, sans chagrins, sans alarmes,
Je n'avais point encor versé de douces larmes.
Personne, jusqu'ici, ne m'avait plaint; hélas !
Je me croyais heureux, et je ne l'étais pas.
Mais, dis, est-il bien vrai ? faut-il que je te croie ?
N'as-tu point de regret ?

Dans cette scène, l'auteur a su, avec beaucoup d'adresse, soutenir le caractère du personnage principal au moment où il aurait pu faiblir. En effet, c'est lorsque, par un affreux revers de fortune, l'optimisme de Plinville devrait s'évanouir, qu'il prend une force nouvelle par le développement des mouvemens de la nature; ce sont les douces larmes que la tendresse de sa fille lui fait verser qui le rendent encore heureux. Les projets qu'il forme ensuite sur le bonheur qui l'attend dans la médiocrité complètent le tableau, et la scène finit par ce joli vers que prononce Angélique :

Je sens bien ce bonheur : vous savez mieux le peindre.

Là où l'auteur a encore tiré un grand parti de cet incident de la perte de deux cent mille écus,

c'est dans la scène où il met en contraste l'humeur acerbe du vieux Picard avec la bonté de ce fidèle serviteur :

PLINVILLE.

Hé bien! es-tu content? Tu conserves ta place.

PICARD.

Point du tout, car je viens demander mon congé.

PLINVILLE.

Mais c'est toi que je veux garder.

PICARD.

Bien obligé ;
Mais, moi, je veux sortir, voilà la différence.

PLINVILLE.

Pourquoi ?

PICARD.

Parce qu'il est plus naturel, je pense,
Que je m'en aille, moi. Vous voulez renvoyer
Du monde; c'est à moi de partir le premier,
Car je suis le plus vieux.

Plinville ne se rend pas à ces raisons: Picard allègue qu'il a besoin de repos, et qu'il veut être son maître; Plinville le prend par les sentimens :

Quoi! tu veux me quitter, après m'avoir vu naître,
Toi qui devais et vivre et mourir avec moi?

L'honnête et bon Picard est ébranlé; il se défend encore faiblement, mais il ne peut résister aux instances de son maître, lorsqu'il lui entend proférer ces mots :

Et quand j'aurai besoin de lui, je me dirai :
Il vit content : alors je me consolerai.

Picard fait plus que de se rendre : les larmes

aux yeux, il supplie son maître de le conserver à son service, et de pardonner à son humeur brusque. Voilà des mouvemens bien sentis. Ce vieux serviteur nous intéresse d'autant plus, que l'auteur a déjà eu le soin de nous le faire connaître dans cette piquante scène :

PLINVILLE.

Je suis emerveillé de cette Providence
Qui fit naître le riche auprès de l'indigent!
L'un a besoin de bras, l'autre a besoin d'argent;
Ainsi tout est si bien arrangé dans la vie,
Que la moitié du monde est par l'autre servie.

PICARD.

Bien arrangé, pour vous; mais moi, j'en ai souffert:
Pourquoi ne suis-je pas de la moitié qu'on sert?

PLINVILLE.

Parce que tu n'es point de la moitié qui paie.

PICARD.

Et pourquoi, par hasard, ne faut-il point que j'aie
De quoi payer?

PLINVILLE.

Eh! mais, pouvions-nous être tous
Riches?

PICARD.

Je pouvais, moi, l'être aussi-bien que vous.

PLINVILLE.

Tu ne l'es pas, enfin.

PICARD.

Voilà ce qui me fâche.
Je remplis, dans ce monde, une pénible tâche,
Et depuis cinquante ans.

PLINVILLE.

Tu devrais, en ce cas,
Être fait au service.

PICARD.

Eh! l'on ne s'y fait pas.

Ce dialogue a de la vivacité et du naturel, et les reparties en sont aussi justes qu'imprévues, mais il ne présente pas Plinville sous un jour qui lui soit bien favorable. Il y a un peu d'égoïsme dans son optimisme; et l'on ne peut s'empêcher de lui en adresser le reproche, lorsqu'on voit qu'il compâtit si peu au malheur des autres, et qu'il ne s'inquiète pas même de la blessure de Belfort, qui a manqué perdre la vie pour lui rendre service dans l'incendie de sa grange.

Cela ne justifie cependant pas Fabre d'Églantine, qui prétendait que le caractère de Plinville n'est point dans la nature. Il aurait eu raison, si la pièce répondait à son second titre : *L'Homme content de tout*. Mais ce n'est point un pareil homme que Collin d'Harleville a peint; c'est une espèce d'égoïste, qui, voulant se maintenir dans le bien-être, cherche à voir dans tous les événemens un motif de consolation, et s'efforce continuellement à diminuer les impressions désagréables qu'ils peuvent lui faire éprouver. Ce caractère n'est pas aussi rare qu'on pourrait le penser; mais la passion est facile à s'égarer; et Fabre d'Églantine, effarouché par ces vers :

> Quand j'y songe, je suis bienheureux ! je suis homme,
> Européen, Français, Tourangeau, gentilhomme :
> Je pouvais naître Turc, Limousin, paysan,

s'écrie : « Voilà le héros qui compte sa qualité de » gentilhomme comme le plus haut période de la

félicité! » Aussi était-ce de très-bonne foi que Fabre d'Églantine trouvait dans la pièce de l'*Optimiste* une basse adulation, un hommage servile rendu aux grands et aux riches, enfin, un assemblage de sophismes destructeurs de la pitié et du sentiment de l'amour de la patrie.

La dernière scène du vieux Picard, que nous venons de citer, pourrait, avec plus de fondement, déplaire à ceux qui y chercheraient des intentions, que l'auteur n'avait pas, d'y tourner en ridicule la classe indigente; mais il faudrait torturer les autres passages, pour y trouver quelque chose de répréhensible sous le rapport de la morale. Tout condamnait donc les amers sarcasmes et les injustes imputations d'un rival, contre un poëte si connu par son caractère doux et pacifique.

La colère furibonde de Fabre d'Églantine ne devient-elle pas comique, lorsqu'au sujet de ce vers:

'Demeurez en Touraine, et n'allez pas sur mer,

il s'écrie: « Négocians utiles, allez chercher avec » M. Plinville la soie et le coton dont je le vois » vêtu! » N'est-il pas encore bien ridicule, lorsqu'il passe en revue toutes les drogues de la médecine, depuis le sagou jusqu'au quinquina, pour prouver que, si les voyageurs eussent imité M. Plinville, nous ne posséderions pas toutes ces excellentes choses? Mais ce qui est passer toutes les

bornes des égards que se doivent entre eux des gens de lettres, c'est d'avoir fait imprimer, avec un commentaire, un passage d'une lettre de Collin d'Harleville, tombée entre ses mains. On demandera peut-être quel était ce passage qui pouvait exciter à tel point l'indignation de Fabre, et l'on s'étonnera lorsqu'on lira ces mots : « J'ai eu » le dessein de présenter sur la scène un bon père, » un bon mari, un bon maître, un peu bon» homme à la vérité, mais point ridicule; tel en» fin, qu'on rit avec lui, mais non de lui. »

Au lieu de se livrer à un persifflage indécent, il est une observation que Fabre aurait pu faire avec plus de justice, c'est que c'est précisément parce qu'on ne rit pas de l'optimiste, que ce personnage manque de force comique. Peut-être dira-t-on que ce serait vouloir que l'auteur tombât dans la charge; mais c'était au talent qu'il appartenait d'éviter ce défaut, sans rien faire perdre à l'effet dramatique. Fabre d'Églantine, qui avait déclaré la guerre à Collin d'Harleville, crut lui porter la plus rude atteinte en refaisant ses pièces: c'est ainsi qu'il reproduisit dans la comédie du *Présomptueux*, ou *l'Heureux imaginaire*, celle des *Châteaux en Espagne*, de Collin; mais il ne fit que rehausser davantage le mérite de cet auteur, en restant au-dessous de lui. L'idée fondamentale des *Châteaux en Espagne* paraît avoir été inspirée par le célèbre roman de Michel Cervantes: Cet auteur espagnol nous offre une foule

inépuisable de traits comiques, en mettant en scène un chevalier errant, qui, accompagné de son écuyer, presque aussi fou que lui, lui fait partager toutes ses rêveries. C'est d'après un pareil personnage, que Collin d'Harleville paraît avoir tracé le caractère de son d'Orlange, l'homme aux châteaux en Espagne. Ce d'Orlange est un jeune voyageur qui, courant après les aventures, arrive au château de d'Orfeuil au moment où ce vieux seigneur attendait un hôte bien différent; car on saura que d'Orfeuil, qui devait marier Henriette sa fille à Florville, fils de son ami d'Orval, vient d'être averti, par une lettre de cet ami, que Florville est parti *incognito* d'Abbeville pour connoître sa prétendue. D'Orfeuil, au lieu de garder le secret, fait part de cette lettre à sa fille, qui s'apprête à mettre elle-même Florville à l'épreuve.

Sur ces entrefaites, on annonce l'arrivée d'un étranger, que le père et la fille prennent pour Florville, mais qui n'est autre que le voyageur d'Orlange. Le jeune homme, introduit ainsi dans le château, s'entretient avec Victor, son valet, sur ses espérances de fortune; les fondant sur le crédit d'un ministre, ancien ami de collége de son père, il communique ainsi ses brillans projets à Victor :

> Je ferai mon chemin : je puis, de grade en grade,
> Tout naturellement aller à l'ambassade....
> Que sais-je, enfin?... Je puis être... ministre un jour:
> Et je protégerai les autres à mon tour.

VICTOR.

Ah! vous n'oublirez pas, j'espère, mon bon maître,
Un pauvre serviteur...

D'ORLANGE.

Non, tu dois me connaître;
Sois tranquille; toujours tu seras mon ami:
Tu seras d'un ministre un jour le favori.

VICTOR.

Est-il possible?

D'ORLANGE, *gravement.*

Mais soyez modeste et sage,
Et de votre crédit sachez régler l'usage.
Victor, de mes faveurs vous n'êtes le canal
Que pour faire le bien, non pour faire le mal.

VICTOR, *humblement.*

Ah! croyez que jamais ce ne sera ma faute,
Si par hasard....

D'ORLANGE.

Fort bien. Revenons à notre hôte.

La bonhomie du valet qui, croyant aux promesses de son maître extravagant, s'excuse déjà du mal qu'il fera, la morale que lui fait d'Orlange, en cessant de le tutoyer, comme par une espèce de morgue, et ensuite l'illusion qui s'évanouit au moment où d'Orlange prononce : « Revenons à » notre hôte : » tout cela est d'un bon comique, et a beaucoup de la couleur d'une scène entre Don Quichotte et son fidèle Sancho.

Cette disposition à voir tout du beau côté, est un ridicule qui nous est présenté d'une manière piquante dans le récit que fait d'Orlange de sa réception au château.

Comme les voyageurs, il use un peu du droit de mentir, lorsqu'il raconte à d'Orfeuil son aventure des voleurs :

J'étais seul contre dix.
Je pris pourtant un ton très-ferme, et je leur dis :
« Messieurs, que me veut-on? ma bourse? on peut la prendre.
» S'agit-il de mes jours? je saurai les défendre. »
Je tire alors ma bourse, et je la jette en l'air;
Et bientôt je saisis mes armes.

D'ORFEUIL.

Bon.

D'ORLANGE.

Mon air
Les étonne.

D'ORFEUIL.

Fort bien.

D'ORLANGE.

Un moment ils se taisent.
L'un d'eux enfin me dit : « Les braves gens nous plaisent.
» L'argent, nous le gardons, nous en avons besoin;
» Mais attaquer vos jours? nous en sommes bien loin.
» Venez, nous vous servons et de guide et d'escorte. »
Ils m'ont tenu parole, et jusqu'à votre porte
Ils m'ont suivi.

Ce récit est fort gai; cependant je ferai observer que d'Orlange, devenant ici un vrai Gascon, ne peut plus avoir cet enthousiasme qui forme le fond de son caractère. Les mêmes réflexions s'appliquent au passage suivant :

D'ORFEUIL.

De quel pays, monsieur, êtes-vous?

D'ORLANGE.

De Provence.

D'ORFEUIL.

De Provence! voyez je ne l'aurais pas cru :
Vous n'avez point l'accent.

D'ORLANGE.

C'est que j'ai tant couru!
En voyageant, l'accent diminue et s'efface.

JUSTINE, *bas, à sa maîtresse.*

Il ment fort bien.

Mlle. D'ORFEUIL, *bas à Justine.*

Avec trop d'aisance et de grâce.

D'ORFEUIL.

Vous avez donc bien vu du pays?

D'ORLANGE.

Vous riez,
Monsieur; mais cependant, tel que vous me voyez,
J'ai déjà parcouru presque l'Europe entière.

D'ORFEUIL.

L'Europe!

JUSTINE, *à part.*

Il n'a pas vu, je gage, la frontière.

Ces fanfaronnades de d'Orlange sont peut-être ce qui a donné à l'auteur la première idée de la petite comédie de *M. de Crac.* On sait que dans cette pièce, un Gascon est toujours surpassé dans ses hâbleries par un plus menteur que lui ; mais ce qui peut amuser un instant, devient peu divertissant, lorsque cela est répété jusqu'à satiété. Voilà sans doute les causes du peu de gaieté d'une comédie dont les boutades semblaient faites pour provoquer un rire continuel. Pour revenir à notre

sujet, les vanteries de d'Orlange ont dissipé les prestiges de l'imagination de mademoiselle d'Orfeuil, qui bâtissait aussi ses châteaux en Espagne, lorsqu'elle s'attendait à rencontrer une perfection dans son prétendu. Un tête-à-tête achève de le lui faire connaître. Elle le regarde comme un homme aimable, léger, peu sensible, et même susceptible de jalousie; mais les qualités du cœur qu'elle regrette de ne point trouver dans d'Orlange, lui sont bientôt offertes dans Florville, qui arrive *incognito*, comme il l'avait annoncé. Son but est rempli. Il connaît l'opinion de mademoiselle d'Orfeuil sur d'Orlange, et il sait de plus que cette jeune personne vertueuse, douce et naïve, se rapproche de lui par une conformité de goûts et d'humeur, et n'est pas éloignée de l'aimer.

On ne voit donc point par quelle raison il ne se fait reconnaître, ni de la fille, ni du père. L'auteur insinue que c'est par jalousie; mais qui ne voit que, dans ce cas, la jalousie n'est point fondée, et ne sert qu'à reculer un éclaircissement qui eût amené le dénoûment au troisième acte. Cette faute commise, la marche de l'action doit nécessairement s'en ressentir. Aussi remarque-t-on, dès le commencement de cet acte, trop d'allées et de venues : les deux rivaux sont en présence l'un de l'autre, sans que l'auteur sache quel rôle il doit leur faire jouer; on sent que l'intrigue n'est pas assez nouée; on voudrait voir d'Or-

lange agir davantage, mais la légèreté de son caractère s'y oppose.

On nous dira cependant que c'est précisément ce troisième acte qui est le plus beau de la pièce. Qu'on ne s'y trompe pas ; si cet acte est réellement d'un grand effet, cela tient à ce que les beautés de détail en font le succès. Rien n'est plus plaisant que la scène où d'Orlange, tombant dans une rêverie, croit tout à coup être devenu le capitan-pacha. L'idée paraît en être prise dans un conte des *Mille et une Nuits* ; et d'Orlange ressemble assez à ce frère du barbier de Bagdad ; qui, croyant maltraiter sa femme, renverse d'un coup de pied le panier de verreries, qui renfermait toute sa fortune. Le réveil de d'Orlange n'est pas moins piquant :

Eh mais !... c'est toi, Victor ? malheureux ! tu m'éveilles.

VICTOR.

C'est dommage ; en rêvant, vous faites des merveilles.
Je suis un criminel ; je vous ai détrôné.

Ce dernier mot est excellent. Il y a ensuite beaucoup de fraîcheur et de vivacité dans le morceau charmant où d'Orlange trace le tableau des châteaux en Espagne, dans toutes les conditions de la vie :

Eh ! Victor, chacun fait des châteaux en Espagne ;
On en fait à la ville, ainsi qu'à la campagne ;
On en fait en dormant, on en fait éveillé.
Le pauvre paysan, sur sa bêche appuyé,
Peut se croire, un moment, seigneur de son village.
Le vieillard, oubliant les glaces de son âge,

Se figure aux genoux d'une jeune beauté,
Et sourit; son neveu sourit de son côté,
En songeant qu'un matin du bonhomme il hérite.
Telle femme se croit sultane favorite;
Un commis est ministre; un jeune abbé prélât,
Le prélat... Il n'est pas jusqu'au simple soldat,
Qui ne se soit un jour cru maréchal de France;
Et le pauvre, lui-même, est riche en espérance.

Il y a beaucoup de détails agréables dans ce morceau, et le dernier vers surtout est heureux; la scène suivante a encore plus de force comique. Il est effectivement fort plaisant d'entendre Victor, qui, en se moquant des châteaux en Espagne de son maître, en bâtit lui-même :

Si je gagnais pourtant le gros lot!... Quel bonheur!
J'achèterais d'abord une ample seigneurie.
Non, plutôt une bonne et grasse métairie,
Oh! Oui! dans ce canton, j'aime ce pays-ci;
Et Justine, d'ailleurs, me plaît beaucoup aussi.
J'aurai donc, à mon tour, des gens à mon service!
Dans le commandement je serai peu novice:
Mais je ne serai point dur, insolent, ni fier,
Et me rappelerai ce que j'étais hier.
Ma foi, j'aime déjà ma ferme à la folie.
Moi, gros fermier!... j'aurai ma basse-cour remplie
De poules, de poussins que je verrai courir!
De mes mains, chaque jour, je prétends les nourrir.
C'est un coup d'œil charmant, et puis cela rapporte.
Quel plaisir, quand le soir, assis devant ma porte,
J'attendrai le retour de mes moutons bêlans,
Quand je verrai de loin, revenir à pas lents,
Mes chevaux vigoureux et mes belles génisses!
Ils sont nos serviteurs, elles sont nos nourrices.
Et mon petit Victor, sur son âne monté,
Fermant la marche avec un air de dignité!
Plus heureux que monsieur... le grand Turc sur son trône,

Je serai riche, riche, et je ferai l'aumône.
Tout bas, sur mon passage, on se dira: « Voilà
» Ce bon monsieur Victor ! » Cela me touchera.
Je puis bien m'abuser; mais ce n'est pas sans cause :
Mon projet est au moins fondé sur quelque chose.

Cette peinture est parfaite. Remarquez comme les épithètes sont choisies avec goût dans ces expressions d'*ample seigneurie* et de *grasse métairie!* comme ce petit Victor, qui termine la marche, est un trait charmant, et d'une couleur vraie! comme l'orgueil du personnage est bien exprimé, lorsqu'il parle de ses gens, de son peu de noviciat dans le commandement, et de ce qu'on dira de lui au village! comme, enfin, tout ce qui concerne la ferme est bien caractérisé! Le dernier vers qui termine ce joli morceau est un trait de caractère : il nous peint Victor voyant en pitié les projets de son maître, au moment où ce valet extravagant se livre lui-même à des espérances chimériques, et où la perte de son billet de loterie va les faire évanouir. Certain de l'avoir égaré, il crie et se lamente. Justine, accourant à ce tapage, lui demande : « Qu'avez-vous donc perdu, » monsieur? » — « Ma métairie. » Voilà un trait comique d'une grande force; mais, comme la scène ne se rattache pas à l'action, l'auteur, après s'être élevé si haut, baisse nécessairement de ton dans les deux derniers actes. C'est là que Florville, s'étant enfin aperçu de sa méprise, garde le silence sur sa découverte, et voit cependant d'Orfeuil prêt à sacrifier sa fille à un aventurier qu'elle

n'estime pas. On dira que c'est la jalousie qui le fait agir ainsi, et qui le décide à quitter le château pour ne pas troubler, dit-il, le bonheur de tant de gens heureux; mais on sent qu'une jalousie qui se déclare si subitement, et à laquelle on n'a point été préparé, ne tend qu'à rendre le personnage de Florville encore plus froid. D'Orlange, cherchant à rappeler Florville au château, lui envoie un cartel. Celui-ci accourt au lieu du rendez-vous, et se trouve en présence de mademoiselle d'Orfeuil, qui l'instruit de ses vrais sentimens sur d'Orlange. Enfin l'arrivée de d'Orfeuil amène le dénoûment, en provoquant un éclaircissement qu'on attendait depuis long-temps. C'est à cette raison autant qu'à la faiblesse du nœud de l'intrigue, et au peu de passion des différens personnages, qu'il faut attribuer la langueur des deux derniers actes. Mais comme l'action se développe facilement, et que les invraisemblances dont la pièce est remplie sont rachetées par une foule de détails agréables, cette pièce se revoit toujours avec plaisir.

SECTION DEUXIÈME.

Le Vieux Célibataire, et comédies de la vieillesse de Collin d'Harleville.

En comparant les trois comédies de Collin d'Harleville que nous venons d'examiner, on verra que Florimont, Plinville et d'Orlange, ne présentent, en quelque sorte qu'un même caractère:

celui d'un homme à imagination exaltée. Or, un tel caractère peut fournir au poëte quelques brillans détails, mais n'est pas susceptible de nous inspirer un grand fond d'intérêt. De cette donnée résulte nécessairement le peu de force du nœud de l'intrigue, et par conséquent une certaine froideur dans la pièce. C'est ainsi que du choix du sujet dérivent souvent les défauts qu'on reproche à un auteur, sans que l'on songe à l'impossibilité où il était de s'en garantir.

Ce qui vient à l'appui de ces réflexions, c'est que Collin d'Harleville, dans sa comédie du *Vieux Célibataire*, a porté à un très-haut degré l'intérêt dramatique.

Le Légataire universel de Regnard nous avait déjà montré jusqu'à quel point un vieillard célibataire pouvait être dupé par des parens ingrats et empressés de recueillir son héritage. Collin d'Harleville, au lieu de nous peindre leur avidité, nous a tracé le tableau un peu triste de la vie hypocondriaque de cet homme, qui, séparé, en quelque sorte, de la nature entière, ne trouve qu'un vide affreux autour de lui. La pièce de Regnard renferme un fonds inépuisable de gaieté et de saillies, mais foule aux pieds les principes de la morale. *Le Vieux Célibataire* de Collin d'Harleville tend, au contraire, à montrer le vice dans toute sa laideur, et captive l'attention du spectateur par un intérêt pr[illegible]

gressif qui se rapproche beaucoup de celui du drame.

M. Dubriage, le héros de la pièce, est, comme le titre l'annonce, un vieux célibataire qui, dominé par madame Évrard, sa gouvernante, a écarté de son domicile tous ses parens, et entre autres Armand son neveu.

Cet Armand, réduit à une extrême indigence, s'est fait soldat, et a ensuite épousé une femme sans fortune. L'adroite gouvernante a intercepté ou dénaturé toutes les lettres de ce malheureux jeune homme; et, le dépeignant à son oncle sous les plus noires couleurs, elle lui a ôté tous moyens de l'aborder. Armand informé cependant des causes de l'inimitié de son oncle, et n'étant point connu de lui, s'introduit dans sa maison comme laquais, sous le faux nom de Charles; et bientôt devient le confident de madame Évrard. Celle-ci est aimée d'Ambroise, intendant de M. Dubriage. Ambroise la presse d'unir leurs intérêts, par un mariage; mais la rusée gouvernante, se flattant de devenir un jour l'épouse de M. Dubriage, ne fait qu'une réponse évasive à cette proposition. Ambroise, pour parvenir à ses fins, se hâte d'introduire une nouvelle servante dans la maison; et se fait présenter en cette qualité la jeune Laure, l'épouse d'Armand. Admise malgré l'opposition de madame Évrard, elle ne tarde pas à être reconnue de Dubriage pour sa nièce. Ambroise, et ma-

dame Évrard cherchent alors à la faire passer pour une aventurière, en prouvant par une fausse lettre d'Armand que son épouse est encore à Colmar. Mais Armand confond l'imposture, dévoile toutes les ruses de madame Évrard, la fait congédier, et se réconcilie avec son oncle. Dans cet aperçu de l'intrigue, il est beaucoup de scènes remarquables que nous n'avons pu indiquer; parmi celles-ci nous citerons d'abord la scène où madame Évrard paraît pour la première fois, et dans laquelle le caractère brusque et chagrin de cette gouvernante est supérieurement annoncé. Rencontrant Georges, le portier de la maison, « Que fais-tu là, » lui dit-elle.

GEORGES.

Nous causions....

Mme. ÉVRARD.

....Va causer en bas.

Ne voit-on pas déjà la sombre inquiétude de cette duègne, qui, ne parlant que par demi-mots, et comme une geôlière, se peint toute entière dans cet ordre qu'elle donne: « Descends, et garde bien ta porte. » La scène suivante, où elle découvre ses menées à Charles, achève de la faire entièrement connaître.

Mme. ÉVRARD.

Nous avons de concert banni tous les voisins,
Les amis, les parens, jusqu'aux derniers cousins.

CHARLES.

A la fin, vous voici maîtresse de la place.

Mme. ÉVRARD.

Reste encore un neveu, mais un neveu tenace.

. . . . . .

S'il rentre c'est à moi de sortir.

CHARLES.

En effet.

Mme. ÉVRARD.

Aussi, pour l'écarter, Dieu sait ce que j'ai fait!
Mon intrigue et mes soins remontent jusqu'au père.
Monsieur n'eut qu'un beau-frère, il l'aimait!...

CHARLES.

Comme un frère.

Mme. ÉVRARD.

Les brouiller tout-à-fait eût été trop hardi;
Mais pour le frère, au moins, je l'ai bien refroidi.

CHARLES.

J'entends.

Mme. ÉVRARD.

Contre un absent on a tant d'avantage!
Le sort à celui-ci ravit son héritage.
Je traitai ses revers d'inconduite: on me crut.

CHARLES.

Ah! fort bien.

Mme. ÉVRARD.

Jeune encor, grâce au ciel, il mourut.

CHARLES, *à part.*

Hélas!

Mme. ÉVRARD.

Qu'avez-vous?

CHARLES.

Rien.

Mme. ÉVRARD.

Laissant un fils unique,
Ce neveu que je crains.

CHARLES.

Que vous...? Terreur panique!
C'est à lui de vous craindre.

Cette réticence, *que vous...?* par les mouvemens de l'âme dont elle est l'expression, est fort belle, et tous les faits sur lesquels l'action est fondée sont parfaitement bien expliqués.

Mais ici se présente l'inconvénient attaché aux scènes d'exposition; c'est que madame Évrard révèle inutilement à Charles des choses qu'une femme aussi adroite devrait taire. Le but qu'elle se propose en s'ouvrant à lui est de le faire agir de concert avec elle, pour amener son maître à l'épouser; ce n'est donc que de ce projet qu'elle devrait l'entretenir, et encore y a-t-il bien de l'imprudence de s'expliquer si formellement, et de lui découvrir toutes les ruses qu'elle met en usage. Cependant il n'est pas, à la rigueur, contre la vraisemblance, que cette femme ait autant d'indiscrétion que de méchanceté. Collin d'Harleville a présenté son *Célibataire* sous un point de vue plus philosophique que ne le fait l'auteur du *Légataire universel*, car le Géronte de Regnard, trompé par tout le monde, n'est pas fort malheureux, parce qu'il vit dans l'illusion; tandis que le héros de Collin d'Harleville, effrayé de la solitude qui environne ses pas sur le déclin de l'âge, se trouve

abreuvé de tous les dégoûts du célibat. Et l'on ne peut s'empêcher de le plaindre lorsqu'il s'écrie douloureusement :

Je n'ai pas un ami dans toute la nature,
Pour verser dans son sein les peines que j'endure.
. . . . . .
. . . . Je suis seul sur la terre. . . . . .
. . . . Mes gens me sont fort attachés, je croi ;
Mais je les vois tous prendre un ascendant sur moi.

Dans un autre moment, abandonné de tous ses domestiques, il se trouve réduit à chercher la compagnie de son portier et à envier le sort de ce misérable qui lui fait le tableau le plus riant de son bonheur domestique; mais bientôt M. du Dubriage cherchant encore à s'excuser, c'est-à-dire, à se tromper lui-même, lui dit :

Que veux-tu?... J'ai toujours aimé le célibat.

GEORGES.

Célibat, dites-vous! c'est donc là votre état?
Triste état, si par-là, comme je le soupçonne,
On entend n'aimer rien, ne tenir à personne.
Vive le mariage! il faut se marier,
Riche ou non : Et tenez, je m'en vais parier,
Que si quelqu'un offrait au plus pauvre des hommes,
Un hôtel, un carrosse, avec de grosses sommes,
Pour qu'il vécût garçon, il dirait : « Grand merci;
« Plutôt que d'être riche, et que de l'être ainsi,
« J'aime cent fois mieux vivre au fond de la campagne,
« Pauvre, grattant la terre, auprès d'une compagne. »

M. DUBRIAGE.

Assez.

GEORGES.

Ce que j'en dis, c'est par pure amitié;
C'est que vraiment, monsieur, vous me faites pitié.

M. DUBRIAGE.

Pitié, dis-tu?

GEORGES.

Pardon, c'est qu'il est incroyable
Que moi, qui près de vous ne suis qu'un pauvre diable,
Sois plus heureux pourtant : c'est un chagrin que j'ai.

Le peu d'empire de M. Dubriage dans sa maison est mis en évidence dans la scène où il cherche vainement à justifier son portier auprès d'Ambroise, son intendant, qui maltraite ce malheureux. Mais le coup de pinceau de maître, c'est lorsque madame Évrard, accourant à tout ce tapage, montre qu'elle seule commande au logis.

Sur un plan plus reculé du tableau on voit la jeune Laure présentée comme servante au redoutable Ambroise. *Vous saurez*, lui dit-il;

Que vous avez ici,
Plus d'un maître à servir.

LAURE.

On me l'a dit aussi.

AMBROISE.

Moi, le premier.

LAURE.

Oh! oui.

AMBROISE.

Puis, pour la gouvernante,
Madame Évrard, soyez docile et prévenante;
Monsieur la considère, et moi j'en fais grand cas:
Servez-la bien.

Quant à M. Dubriage, Ambroise ne [illegible]

qu'en troisième ligne, encore ajoute-t-il ces mots :

Souvenez-vous, ma chère,
Que c'est Ambroise seul qui vous a fait entrer.

Cette scène a quelque rapport à celle où Gilblas est présenté par Fabrice au licencié Sédillo, et où celui-ci recommande à son nouveau laquais d'avoir des égards pour sa gouvernante; mais je crois que la copie surpasse l'original.

Le pendant de cette scène est celle où madame Évrard avertit Laure qu'elle seule gouverne la maison.

Que m'obéir soit votre unique affaire.

Telle est la première leçon qu'elle lui donne. Aussi, tout en manifestant son caractère, commence-t-elle à la mettre à l'épreuve, en lui disant avec humeur ?

Qu'êtes-vous ? fille, femme ?
Dites.

LAURE

Qui, moi! jamais je ne me marierai.

Mme. ÉVRARD.

Nous amener ici d'emblée une inconnue!

LAURE.

Je me ferai connaître.

Le grand effet de cette dernière réponse tient au double sens qui, saisi par le spectateur, attire toujours les applaudissemens. Ce moyen a été plus d'une fois dans cette pièce, mais ce

n'est point sur des effets de ce genre qu'il faut arrêter nos regards, lorsque l'auteur, dans la conduite de plusieurs scènes, mérite les plus justes éloges. Parmi ces dernières, celle où madame Évrard veut adroitement arracher à M. Dubriage une promesse de l'épouser, se fait surtout remarquer. D'abord elle ne lui parle que des instances d'Ambroise qui contrarient ses inclinations, et auxquelles son attachement pour son maître la fait résister; mais s'apercevant que ses paroles ne produisent pas l'effet qu'elle attendait, elle frappe le grand coup en s'expliquant ainsi :

On me soupçonne enfin...

M. DUBRIAGE.

De quoi?

Mme. ÉVRARD.

De vous aimer,
De vous plaire...

Elle vante ensuite le sacrifice qu'elle fait en écoutant tous ces malins discours, et demande à M. Dubriage si, avec un cœur aussi sensible, elle peut se résoudre à donner sa main à un homme tel qu'Ambroise. Enfin elle lui arrache l'aveu qu'un autre époux lui conviendrait. D'un pareil aveu à la désignation du nom de cet époux, il n'y a plus qu'un pas à faire, lorsqu'une maudite sonnette interrompt la conversation. Madame Évrard, jetant un cri d'effroi, presse so[illegible]

d'achever de s'expliquer ; mais l'arrivée d'Ambroise ne le permet pas.

C'est ainsi que l'auteur a eu l'art d'interrompre cette scène, au moment où elle allait amener le dénoûment ; ce qui donne une nouvelle activité à l'action par la situation délicate où madame Évrard se trouve placée. En effet, cette artificieuse mégère, crainte de mécontenter dans de pareilles circonstances M. Dubriage, se plie facilement à toutes ses volontés, et se résout, malgré elle, à ne point s'opposer à l'admission de Laure dans la maison. On voit donc comme toutes les scènes se lient bien entre elles. Il n'y a pas jusqu'à celle des enfans qui ne fasse marcher l'action, en conduisant madame Évrard à son but. Ce n'est pas cependant que, sous le rapport de la morale, j'approuve cette scène. Les enfans ne doivent être produits sur le théâtre qu'avec toute leur candeur ; c'est là ce qui donne tant d'intérêt à la scène de Joas, et à celles qui sont calquées dessus. Mais des enfans dressés à la fausseté et à la séduction pour égayer M. Dubriage, et pour lui débiter des maximes triviales sur le mariage, me paraissent perdre tout le charme de leur âge.

Par cette analyse on voit que le ton général de la pièce ne s'écarte pas beaucoup de celui du drame ; j'excepte cependant les deux scènes épisodiques des cinq cousins, aussi originales que remplies [illegible]. Leur avidité contraste singulièrement

avec leurs gaucheries, et leur simplicité provinciale. Écoutons-les parler :

LE TROISIÈME COUSIN.

Cette maison, comme elle est belle et grande!
Est-elle à lui, Monsieur?

LE GRAND COUSIN.

Parbleu, belle demande!
Je gage qu'il en a bien plus d'une autre encor.

LE QUATRIÈME COUSIN.

Quels meubles!

LE TROISIÈME COUSIN.

Les dedans, vous verrez, sont pleins d'or.

LE CINQUIÈME COUSIN.

De bijoux.

LE DEUXIÈME COUSIN, *d'un ton grave.*

De contrats.

LE GRAND COUSIN.

Et quand on peut se dire :
Nous aurons tout cela, ma foi, cela fait rire.

TOUS LES COUSINS, *riant aux éclats.*

Oh! oui, rien n'est plus drôle.

Le style de cette pièce a sans doute moins de brillant et de légèreté que celui de *l'Inconstant* ou des *Châteaux en Espagne ;* mais on ne laisse pas que d'y reconnaître cette fermeté et cette correction sans lesquelles la pièce la mieux conduite perd tout son prix. Cependant sous le rapport de la versification on y remarque encore, quoiqu'moins souvent que dans d'autres pièces de Coll[illegible]

leville, beaucoup d'enjambemens vicieux. Ce défaut rend le style lâche et lui donne l'apparence de la prose ; l'auteur le porte à un tel excès, qu'il va jusqu'à terminer un vers par un nominatif.

A cet Ambroise j'ai,
Oui, j'ai cinq ou six fois, déjà donné congé.

On peut alléguer que la répétition du mot j'ai, dans le vers suivant, peut atténuer la faute; mais on ne trouve pas une pareille excuse dans des phrases telles que celles-ci :

Cependant
Avec lui, je le vois, elle est d'une réserve;
. . . . . .
Ce fut de vous offrir à notre gouvernante
Comme un parent.

Néanmoins ces enjambemens n'ont pas toujours un aussi mauvais effet. On connaît le parti avantageux qu'en a tiré Lafontaine; et il faut avouer que quelquefois cela contribue à rendre le style léger et gracieux, par exemple la chute qui a lieu après ce vers est d'un joli effet :

Tel mari semble heureux qui, dans le fond de l'âme,
Gémit.

Ce dernier mot gémit tombe fort agréablement pour l'oreille. Quelquefois l'enjambement donne aussi plus de vivacité au récit; c'est ce que l'on peut remarquer dans ces vers :

Mais tu ne connais point cet esprit, cette grâce
Dont d'abord touché, je la vis en Alsace,

A Colmar : j'y servais ; car je n'ai jamais pu
Achever un récit souvent interrompu.

Rarement les enjambemens proviennent de quelque intention poétique de l'auteur ; presque toujours, au contraire, ils ne dérivent que de son peu d'observation des règles de la versification. Le défaut de césure part de la même source ; aussi rencontre-t-on dans cette comédie quelques vers qui pèchent encore sous ce dernier rapport. Je ne citerai que celui-ci :

Vous pensez bien qu'avec un pareil passe-port.

En comparant les trois comédies précédentes au *Vieux Célibataire*, on trouve que si cette dernière ne l'emporte pas sur les autres par la force du coloris, elle en est à une grande distance sous le rapport de l'intrigue.

Voilà ce qui fit contester à l'auteur l'invention du plan du *Vieux Célibataire*. Quelques critiques prétendirent que cette pièce était absolument la même que la *Gouvernante* d'Avisse, représentée au théâtre Italien en 1737. Collin d'Harleville se contenta d'affirmer qu'il ne connaissait pas l'ouvrage d'Avisse ; et donna droit à ses critiques en leur disant ingénument qu'il ne croyait pas impossible que la même idée fût venue aux deux auteurs.

Possédant trop l'estime publique pour qu'on pût suspecter sa bonne foi, il laissa du [illegible]

cet aveu, ses ennemis convaincus de la ressemblance des deux pièces.

Des hommes plus équitables, mais aussi dupes que lui, sentant le peu de probabilité qu'une même combinaison d'idées pût s'offrir à la fois à deux personnes, crurent tout concilier en prétendant que Collin, dans sa jeunesse, avait sans doute lu la pièce d'Avisse, et qu'il ne se l'était plus rappelée.

Peut-être, en examinant de plus près les pièces du procès, eussent-ils porté un autre jugement. Ce qu'il y a de certain, c'est que lorsque le choix d'un sujet a été arrêté, il est des combinaisons qui résultent nécessairement de cette première idée. Par exemple, un auteur veut-il mettre sur la scène un vieillard célibataire? il ne peut que l'entourer de ce qui remplace sa famille, c'est-à-dire de ses domestiques, et surtout d'une gouvernante. Si cette gouvernante n'est pas vendue à l'héritier légitime, comme Lisette dans le *Légataire* de Regnard, elle doit avoir des intérêts opposés et être une servante maîtresse qui n'aspire elle-même qu'à recueillir la succession. Ainsi l'objection de la ressemblance des deux gouvernantes tombe d'elle-même. A l'égard du neveu, les auteurs étaient moins circonscrits pour en tracer le caractère. Cependant il y a encore ici deux combinaisons distinctes. En fera-t-on un mauvais sujet, ou un honnête homme? le premier cas convient peut-être plus à la comédie qu'au drame; mais pour ne

point tomber encore dans Regnard, et surtout d'après le caractère de madame Évrard, le second cas est préférable. En effet, en faisant, comme Avisse, du neveu un mauvais sujet qui trompe la gouvernante, c'est mettre cette dernière dans une situation bien moins favorable à la scène, que celle où elle est placée dans la pièce de Collin; car on sent combien cette gouvernante interposée entre l'oncle et le neveu, a un caractère plus saillant et fait ressortir davantage ceux de ces deux personnages. Il résulte de ces observations que, d'après les premières données dont ils ont fait choix, Collin et Avisse doivent nécessairement établir des différences marquées entre leurs personnages principaux, et par conséquent en introduire dans l'intrigue. Le neveu qu'Avisse produit sur la scène est un mauvais sujet qui, par intérêt, abandonne sa maîtresse pour une parente de son oncle; et qui, avec un valet fripon, n'ayant pu réussir à voler la gouvernante, la trompe doublement en se faisant présenter à elle comme un maître d'hôtel, et à son oncle comme le neveu qu'elle croit bien éloigné. Il y a loin de cet imbroglio à la pièce de Collin d'Harleville si bien conduite et si remplie de situations fortes et de connaissance du cœur humain. Le talent de l'auteur, après avoir jeté tout son éclat dans le *Vieux Célibataire*, baissa beaucoup dans les pièces qu'il fit représenter depuis. La froideur de l'intrigue de la comédie intitulée *les Mœurs du jour*, ou *le Bon Frère*, provient en

partie de ce que la balance dramatique n'est pas établie sur d'assez bons fondemens. D'un côté, on voit une jeune femme qui, en l'absence de son mari, est entraînée dans le monde par quelques mauvais sujets; de l'autre, figure un frère qui veut l'emmener à la campagne pour l'empêcher de se perdre; mais les dangers qu'elle court ne sont pas présentés de manière à nous inspirer beaucoup de craintes; bien loin de là, on entre peu dans les vues de ce frère misanthrope qui, en moralisant, veut enterrer à la campagne une jeune femme de vingt ans; et lorsque dans son dépit ridicule il s'écrie :

> Eh bien, soit. Puisqu'aux champs on ne veut pas me suivre,
> J'y retournerai seul.

Personne n'est tenté de le retenir. Or, c'est un défaut capital, dans une pièce, que le spectateur prenne parti contre le personnage dont il devrait embrasser l'intérêt.

Il aurait fallu que l'intrigante et ses adhérens eussent été peints avec des couleurs plus fortes, et surtout que l'auteur n'eût pas attendu la fin du cinquième acte pour nous informer du complot formé contre la jeune femme. D'ailleurs, ce mari auquel on est sur le point de l'enlever, et qui ne prend aucune part à l'action, ne fait qu'y jeter de la froideur. Le personnage le mieux conçu de la pièce est une madame Euler, qui, étant réduite par le malheur à donner des leçons de musique,

prend le plus vif intérêt au sort de son élève. Cependant on ne voit pas que cet intérêt influe beaucoup sur ses actions. Au contraire, elle se prête avec une dangereuse facilité à faire le portrait de la jeune personne, qui le donne à son amant, et cet amant, comme *le Joueur* de Regnard, le perd au jeu. Cet incident et quelques autres assez mal combinés soutiennent l'intrigue qui se traîne lentement. Le personnage principal, comme on a vu, est ce bon frère si engoué de la campagne, c'est-à-dire, un homme à imagination exaltée, comme *l'Optimiste*, ou *l'Homme aux Châteaux en Espagne*. Quant au style, il manque de coloris; mais on y remarque deux ou trois morceaux qui rappellent un peu le talent de l'auteur de *l'Inconstant*, et parmi lesquels nous citerons celui-ci :

Moi, j'habite, en effet, un singulier séjour;
Car on y dort la nuit, on y veille le jour:
Quelquefois du travail on s'y fait un délice,
Vraiment; se promener est même un exercice.
Les fils, dans mon pays, respectent leurs parens :
On n'imagine pas tout savoir à vingt ans.
On ne prodigue point non plus le nom d'aimable,
Et, pour le mériter, il faut être estimable.
On ne dit pas toujours « ma parole d'honneur : »
Il est moins dans la bouche, et plus au fond du cœur.

Dans la comédie du *Vieillard et des Jeunes Gens*, Collin d'Harleville, dirigé vers le même but moral, a voulu mettre sur la scène la présomptueuse ignorance de jeunes fats qu'on rencontre souvent dans la société.

Lorsan, qui en est le coryphée, lié d'amitié avec les fils de madame Merville, est sur le point d'épouser Euphrasie leur sœur; mais un vieillard, ami de la maison, M. de Naudé, connaissant la conduite déréglée de Lorsan, demande lui-même la main d'Euphrasie pour empêcher ce mariage.

Cela contrarie les vœux de la jeune personne, qui a donné son cœur à Olivier, parent pauvre et vertueux; et comme d'après le caractère faible de madame Merville et les sentimens nobles et généreux de M. de Naudé, on ne doute pas que tout ne finisse par le mariage des amans, le dénoûment est trop prévu, ce qui produit peu d'intérêt. Néanmoins, le contraste établi entre les caractères de Lorsan et de M. de Naudé amène quelques effets, surtout dans la scène où les jeunes gens persiflent ce dernier, qui fait ainsi leur censure :

Je parle d'un temps, Jule,... où l'aimable jeunesse
Respectait, consultait, et croyait la vieillesse;
Ne tranchait pas autant, craignait de se tromper;
Ne courait point sans cesse, et savait s'occuper;
Parlait moins, écoutait, soupçonnant, je suppose,
Qu'elle pouvait encor ignorer quelque chose.
Mais vous avez changé tout cela, je le sais.

Ce qui peut-être affaiblit la couleur de ce tableau, c'est qu'il est présenté par un vieillard, qui naturellement, comme lui répond l'un des jeunes gens, aime toujours à exalter le passé et à dénigrer le présent. Aussi les vers suivans, qui sont

dans la bouche d'Olivier, me paraissent produire plus d'effet :

« J'admire, ajoutait-il,
Et l'air de confiance, et l'éternel babil,
De ces messieurs à peine échappés de l'enfance,
(Car ils ont d'un seul pas franchi l'adolescence).
Ils semblent tout savoir, à leur ton, leur maintien :
Mais ils ne savent rien, n'apprendront jamais rien,
Parlent avec mépris de tout ce qu'ils ignorent,
Et de leur nullité publiquement s'honorent.

Aucune circonstance n'est oubliée dans ces vers, et cependant ils n'excitent pas la gaieté comme ceux de Molière ou de Regnard.

Le caractère de M. de Naudé a sans doute de la noblesse, mais il ne devrait pas être quelquefois défiguré par un amour qui, s'il n'est que feint, dégrade le personnage, et qui, s'il est véritable, le rend ridicule.

Ainsi l'on n'aime pas que ce vieux amant se vante d'avoir plus de tendresse que son jeune rival; et il est tout-à-fait à côté de son rôle, lorsqu'il veut prouver à Lorsan que ce n'est qu'à son âge qu'on aime tout de bon. Une pareille prétention pourrait avoir un côté comique, mais pour cela il aurait fallu que le caractère de ce personnage nous eût été présenté sous un autre point de vue.

Enfin l'on sent combien les espérances de M. de Naudé sont déplacées, lorsqu'il s'écrie : *Mais si je l'aimais mieux?*

Ce n'est pas d'après son amour qu'il doit s'flat-

ter qu'Euphrasie se résoudra à l'épouser, mais d'après l'estime qu'elle a pour lui, ou si sa demande n'est qu'une épreuve, d'après le mépris que lui inspire Lorsan.

Ce qu'il y a de répréhensible dans le caractère du vieillard dérive peut-être de ce que l'intrigue n'est pas conçue assez fortement. Cela est cause que l'auteur reste toujours dans une certaine indécision lorsqu'il fait parler M. de Naudé, et se perd souvent dans de longues dissertations. Ce défaut de l'intrigue est encore plus apparent lorsque le vieillard, en présence d'Euphrasie et de ses frères, a l'air d'accepter un cartel que lui propose son rival, et ne sort avec lui que pour l'arracher aux poursuites de la famille qu'il a outragée. Cet incident, qui n'est nullement préparé, ne sert qu'à prolonger l'action, sans même amener le dénoûment; car l'auteur, par une grande faute, ne tirant aucun parti d'un événement qui met dans tout son jour la générosité du vieillard, ne le fait pas moins persister dans sa demande. Madame de Merville lui donne la préférence à cause de sa grande fortune; et, ce qui est peu dans la vraisemblance, elle obtient même le consentement de ses fils, qui lui sont soumis dans la seule chose où ils devraient l'être le moins. Enfin, comme il faut finir la pièce, le vieillard, après une explication un peu tardive, cède la main d'Euphrasie à Olivier, et répare l'injustice de la fortune envers ce jeune homme. On voit que le

défaut capital de la pièce est la faiblesse de l'intrigue, et que le dénoûment n'est point amené par le concours des événemens et le développement des caractères, mais par un accord subit des personnages, accord qui aurait pu avoir lieu dès le premier acte; si l'auteur n'eût voulu prolonger sa pièce au-delà. La comédie du *Vieillard et des jeunes Gens*, comme la plupart des comédies de Collin d'Harleville, et surtout de celles qui ont suivi le *Vieux Célibataire*, ne se fait pas remarquer par un grand fond de gaieté; mais du moins elle est une nouvelle preuve qu'on ne peut refuser à l'auteur la faculté de savoir observer la société.

La comédie posthume de la *Querelle des deux frères* peut encore nous en convaincre.

Marcel, ruiné dans le négoce, s'est retiré avec Suzette, sa nièce et sa pupille, chez Germain, son frère, riche propriétaire de Morlaix. C'est là qu'une trop grande susceptibilité de caractère porte ces deux frères, qui se chérissent, à se quereller continuellement. Ce contraste établi entre l'humeur trop irritable qui les désunit et la noblesse de leurs sentimens, n'était pas indigne de la scène. L'auteur commence par faire naître leur premier différent d'un passage de Tavernier. Ils se séparent ennemis, et bientôt Germain, par un retour d'amitié d'un effet théâtral, s'écrie:

Pour être malheureux, faudra-t-il qu'aujourd'hui
On ait moins de tendresse et de respect pour lui?
En est-il moins leur oncle? en est-il moins mon frère

Il est pauvre! eh! c'était un motif, au contraire,
Pour redoubler d'égards. Et moi!... ciel! qu'ai-je fait?
J'ai maltraité, blessé, j'ai lassé tout-à-fait
Mon frère, mon ami, qui se voit dans la gêne,
Qui s'adresse à moi seul pour soulager sa peine,
Qui demeure chez moi! je suis assez cruel!...
Ah! je cours de ce pas, je vais chercher Marcel.
A ce frère si bon je vais demander grâce.
Il faut qu'il me pardonne, il faut que je l'embrasse.

C'est au moment de cette première réconciliation, qu'un auteur qui se serait conformé davantage aux principes de l'art théâtral, aurait trouvé un nouveau motif de division avant que les frères, en s'embrassant, se fussent tout-à-fait réconciliés; car on sent qu'alors l'action est entièrement terminée; mais comme cette réconciliation peint encore mieux les deux personnages, on pardonne à l'auteur de n'avoir placé que sur la fin de la scène une seconde rupture. Ce qui amène cet incident est une dispute sur le caractère d'une vieille tante. Le nœud se forme ensuite par la menace que fait Germain de marier Charles, non à Suzette, mais à la fille d'Hilaire, son voisin. Ce projet désespère la jeune personne, que Marcel veut emmener.

SUZETTE.

Mon cher oncle!

GERMAIN.

Allez, suivez votre tuteur,
Ah! flattez-le toujours comme il flattait sa tante:
Mais vous serez tous deux trompés dans votre attente;
Et Charle épousera la fille du voisin.

MARCEL.

Soit

GERMAIN.

Je cours chez Hilaire.

MARCEL.

Eh! vas-y.

Tous ces mouvemens sont la nature même. L'action étant ainsi nouée, il n'est peut-être pas adroit de commencer l'acte suivant par une scène entre Germain et son fils; car, quoique Charles, soit d'une extrême timidité envers son père, il semble qu'il devrait combattre sa résolution sur ce mariage; on s'attendrait aussi à voir, dans la scène suivante, madame Germain chercher à réconcilier deux frères qui se réconcilient si souvent. S'il n'en est pas ainsi, c'est que l'auteur, pour soutenir l'action, est forcé d'agir contre la vraisemblance; tandis que s'il eût mis immédiatement Germain et Hilaire en rapport, Germain, dans sa colère, aurait pu s'engager beaucoup plus loin qu'il n'eût voulu, ce qui aurait établi des contre-poids égaux dans la balance dramatique.

Mais d'après le caractère de bonté de Germain, on ne craint pas que le mariage de Charles avec la fille d'Hilaire s'accomplisse.

Madame Germain, pour le rompre, met le voisin Hilaire à l'épreuve, en lui proposant un double mariage par l'union de l'orpheline Suzette avec son fils. Ce moyen serait bien inventé s'il

servait à lier davantage l'action ; mais cela n'est pas : les deux frères se réconcilient de nouveau sans qu'il soit question de mariage. C'est alors qu'on sent la faiblesse du contre-poids que l'auteur a opposé à l'amour fraternel. Néanmoins la découverte faite par Marcel du projet de mariage de Suzette avec le fils d'Hilaire donne beaucoup de mouvement à la fin du dernier acte. Marcel ne voyant alors qu'une noire trahison dans le bouquet qu'on lui offre pour sa fête, veut incontinent partir pour Cadix, lorsqu'il apprend que le bruit court qu'il a été chassé par son frère, et que le public blâme cette action. Ce bruit a été répandu par Hilaire; Marcel pour le démentir, revient chez Germain. C'est là qu'après une nouvelle réconciliation les deux frères arrêtent le mariage des amans, et reconnaissent la perfidie d'Hilaire, qui se fait connaître entièrement par ces derniers mots :

Tout n'est pas terminé! d'ici jusqu'au contrat,
Il pourra survenir quelque nouveau débat;
Mon cher voisin... Alors, j'attends et me retire.

Malgré le défaut ordinaire de l'auteur, de peu resserrer les ressorts de l'intrigue, il a peint, avec des couleurs si vraies, l'amitié des deux frères au milieu de tous leurs démêlés, que ce tableau fait d'après nature, paraîtra toujours rempli du plus touchant intérêt.

Nos observations sur le théâtre de Collin d'Har-

leville nous conduisent à ce résultat, que cet auteur a de la vérité dans ses tableaux, les trace en excellent observateur et en habile coloriste; mais nous montre rarement le poëte dramatique, qui, mettant le ridicule en action, va chercher à travers une foule de faits le trait comique qui doit nous frapper. Ces tableaux, considérés comme descriptions, appartiennent à des objets qui ne sont pas sur la scène, et perdent nécessairement de leur effet par la perspective. Ils ne peuvent donc avoir la force dramatique qui naît de ces situations où l'homme se peint souvent d'un seul trait. C'est alors que l'auteur dramatique peut déployer tous ses moyens, et se montrer à la fois profond observateur et expert dans l'art de combiner fortement ses idées.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Théâtre de Caillhava.

SECTION PREMIÈRE.

Des comédies d'intrigue de Caillhava.

Le Tuteur dupé, de Caillhava, est une de ces pièces à intrigue où un valet industrieux, comme le Dave de Térence, emploie les ressources de son esprit pour rendre service à son jeune maître : il ne s'agit rien moins, dans celle-ci, que de faire obtenir à Damis la main d'Émilie, que M. Richard tient sous sa tutelle, et veut épouser. Cette Émilie a une sœur qui lui ressemble parfaitement, et c'est au moyen de l'ouverture pratiquée dans un mur mitoyen, qu'elle en joue alternativement le rôle. Le *Miles gloriosus* de Plaute et *l'École des Maris* combinés ensemble ont fourni le fond de cette intrigue. Le vieillard a la même crédulité que le Sganarelle de Molière, et, comme lui, devient la dupe des manéges d'Émilie, sa pupille. Le jardinier Grégoire qui avertit inutilement son maître de tout ce qui se passe, et qui est toujours confondu par l'adresse du valet. Merlin, est un personnage d'un excellent comique, et une imitation du Scélédre de Plaute. Merlin n'est pas moins plaisant dans son rôle; comme le Mascarille ou le

Scapin de Molière, il a un esprit fertile en expédiens et qui remédie toujours aux sottises de Damis. C'est par ses conseils qu'Émilie, jouant le rôle de sa sœur, feint de concevoir tout à coup une passion violente pour le vieillard, et lui fait subitement les déclarations d'amour les plus ridicules; mais quand la charge est portée au point que le vieillard le plus inepte reconnaîtrait qu'on se moque de lui, on sent qu'Émilie va au delà de son but, et que l'invraisemblance nuit beaucoup à cette scène, malgré ce qu'elle a d'ingénieux dans son motif, et de comique dans son exécution. Plaute, qui a suggéré cette situation à l'auteur, ne nous représente pas son Pyrgopolinice comme un vieillard; et lorsque ce jeune guerrier, se laissant séduire par les charmes de Périplectomène, perd son amour pour Philocomasie, le poëte latin est aussi vrai dans ses effets que l'auteur français est peu naturel dans les siens. Il n'est pas moins invraisemblable que la vieille Argante qui a une promesse de mariage de M. Richard, la lui rende, parce qu'il ne lui a pas adressé de suite la parole et s'écrie : « Perfide, je suis le jouet » de vos caprices. Par quelle fatalité ne voyez-vous » pas en moi des grâces. » Ce dernier mot est destiné à provoquer le rire; mais il faut que de pareils effets soient plus solidement fondés.

Un auteur ne saurait donc être trop fidèle à l'observation des mœurs, et par ce mot, Aristote entend ce qui peut caractériser un personnage. C'est en cela que réside toute l'illusion de la scène. On

peut s'abuser jusqu'à un certain point sur des invraisemblances qui tiennent à l'intrigue; mais celles qui se rattachent aux mœurs sont beaucoup plus préjudiciables à un ouvrage, parce qu'elles frappent nos regards sans interruption. On a eu tort de reprocher aux anciens ces valets si féconds en ressources qui trompent toujours les pères pour faire la cour aux fils; car ces sortes de personnages, loin d'être en contradiction avec les mœurs des Grecs et des Latins, étaient la copie fidèle de leurs esclaves. Parmi nous, au contraire, les valets ne sont point l'âme d'une maison. Les vieillards, dupes de ces maîtres fripons, ne jouaient donc pas chez les anciens des rôles contraires à la vraisemblance. C'est là que les Italiens, abandonnant la nature pour n'être que des copistes, ont pris le modèle dans leurs Gérontes, et ont fini par n'en faire que des caricatures, en poussant à l'excès leur crédulité. Molière lui-même, dans ses *Fourberies de Scapin*, n'est pas exempt de ce reproche; mais on sait que cette comédie d'intrigue, imitée de Plaute, n'est regardée que comme une pièce populaire, et que Boileau lui-même a dit :

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais pas l'auteur du Misanthrope.

Voilà l'écueil dont Cailhava ne s'est pas assez garanti dans son *Tuteur dupé*, et même dans son *Mariage interrompu*, où le vieux Argante est bien aussi crédule que M. Richard

En l'absence de cet Argante, Damis, son fils, établit au logis une solliciteuse de procès, dont il a fait connaissance à Bordeaux et qu'il veut épouser; mais le père, à son retour de la campagne, surprend la nouvelle débarquée; alors l'industrieux valet Frontin la fait passer pour une sœur de Damis qui, dès le plus bas âge, a été élevée à Bordeaux par le frère d'Argante. L'arrivée imprévue de ce frère déjoue l'intrigue, qui finit par un mariage. On voit qu'Argante est placé dans la même situation que le Périphane de Plaute, qui, ayant chargé l'esclave Épidique de racheter une fille qui est tombée dans les fers, lui présente sous ce nom la maîtresse de son fils; mais ce qui n'avait rien de contraire aux mœurs des anciens ne peut l'être dans les nôtres lorsque Cailhava nous représente comme un modèle de vertus une femme qui est capable de venir s'établir dans la maison de son amant. Quelques autres invraisemblances se font encore remarquer et amènent des situations comiques. La scène ou le père et le fils s'abusant mutuellement se parlent, à l'un de sa fille, et à l'autre de sa maîtresse, serait originale, si elle ne rappelait pas un peu trop la méprise de l'*Avare* de Molière, qui attribue à sa cassette ce qu'on lui dit de sa fille. Une scène qui est encore d'un effet comique est celle où Argante prend l'étrangère pour sa fille, et où, sans le vouloir, elle lui fait croire qu'elle est mariée. Damis, enchanté de cet accueil, et croyant que son père s'accom-

sera à Julie quand il la connaîtra, lui découvre tout le mystère; mais le vieillard intéressé lui donne l'ordre de congédier la plaideuse. En vain Damis désolé lui représente qu'elle va gagner un procès important. Sais-tu, lui dit Argante,

Sais-tu comme ira la balance,
Qui guidera la main de l'aveugle Thémis?
Un coup de doigt à faux peut ruiner Damis.

Enfin, le rusé valet tire de nouveau son maître d'embarras, et dupe encore le vieillard dont il gagne la confiance en se faisant accuser de friponnerie par Damis. Cette scène, d'un comique excellent est empruntée des *Bacchides* de Plaute, et ne renferme pas les détails indécens qui terminent la pièce de cet auteur latin. Le dénoûment qu'amène l'arrivée du frère de Bordeaux est froid, mais la pièce est bien combinée. Elle marche à l'événement, elle a des situations et du comique, et peut être regardée comme une de nos bonnes comédies d'intrigue.

SECTION DEUXIÈME.

De la comédie des *Ménechmes*; transportée sur notre scène avec les mœurs des anciens, et comparée aux *Ménechmes* de Plaute et de Regnard, et à l'*Amphitryon* de Molière. — Des comédies de caractère de Cailhava.

Cailhava ne s'est point contenté d'approprier à notre scène des situations empruntées à Plaute, il a voulu encore, à l'imitation de l'auteur d'Am-

phitryon, y placer les mœurs mêmes des anciens. Tel est le but qu'il s'est proposé dans sa comédie des *Ménechmes*, traitée avant lui par l'auteur du *Légataire universel*.

Les effets de cette pièce reposant sur les incidens qui naissent de la ressemblance parfaite de ces jumeaux, Regnard crut devoir dessiner plus fortement que Plaute les caractères des deux héros.

Ainsi, en attribuant à l'un la simplicité et la rusticité d'un homme propre à être trompé, il fut conduit à donner un caractère tout opposé à l'autre, et en fit une espèce de fripon. Ces premières données l'écartèrent du plan de l'auteur latin, et, le circonscrivant déjà dans le sien, lui firent baser son intrigue sur la supercherie d'un des Ménechmes qui veut enlever à l'autre une succession. La méprise faite au bureau des diligences, et qui livre au Ménechme intrigant la valise de l'autre, est une idée ingénieuse qui fonde l'action. Le nœud n'en est pas moins heureusement formé par une autre méprise, celle d'Isabelle, qui, prenant le Ménechme intrigant pour l'autre, ne veut pas épouser un homme qui lui paraît aussi grossier. On voit donc comment une seule modification dans les caractères a suffi à Regnard pour concevoir fortement une pièce toute différente de celle de Plaute.

Cela autorisait Cailhava à tenter d'enrichir notre scène des véritables Ménechmes de Plaute,

sans pouvoir être taxé d'avoir voulu entrer en lutte avec Regnard. Comme lui, il a un talent particulier pour conduire une intrigue. Aussi a-t-il rectifié fort avantageusement celle du poëte latin. La pièce de Plaute roule sur une robe et des bijoux que l'un des Ménechmes a enlevés à sa femme pour en faire présent à la joueuse de luth Érotie. Cela amène une foule de méprises fort plaisantes, lorsque les deux frères sont pris successivement l'un pour l'autre.

La scène où le Ménechme voyageur, rencontrant Érotie, se voit inviter à dîner par une inconnue, a été copiée par Regnard qui peint ainsi le trouble et le désordre d'idées de ce personnage, lorsqu'il entend parler cette femme, dont les actions lui paraissent si étranges.

En vérité, madame, il faut que je vous dise...
Que je suis fort surpris..., et que dans ma surprise,
Je trouve surprenant... Je ne m'attendais pas
A voir ce que je voi...

Le *Ménechme* de Plaute n'a pas cet étonnement comique : il s'apercoit d'abord qu'Érotie se trompe, et lorsqu'il la voit persister dans son invitation : « Il n'en faut pas douter, dit-il, cette femme » ou tombe en démence, ou est dans l'ivresse. » Cela n'est pas fort piquant. Calhava a rattaché à son intrigue les deux scènes de l'orfévre qui sont assez plaisantes. Je me bornerai à donner ce fragment de la seconde.

L'ORFÉVRE.

Je suis fâché de vous dire que vous ne devez plus compter sur le grand pourvoyeur [1].

MÉNECHME.

Peu m'importe. Grâces à vous, je peux me passer de tous les pourvoyeurs du monde.

L'ORFÉVRE.

Tant mieux! j'aime à être achalandé. Voici des fonds à la mode, des fonds octogones, choisissez.

MÉNECHME.

Des fonds octogones! mot à mot ce que m'a dit Érotie.....— Quand lui avez-vous parlé?

L'ORFÉVRE.

Jamais.

MÉNECHME.

Qui vous a vu de sa part?

L'ORFÉVRE.

Personne.

MÉNECHME, *à part.*

Comment donc sait-il tout? Comment arrange-t-il tout? Messénion se trompe; cette ville est peuplée de devins bien plus que de fripons.

L'ORFÉVRE.

Vous semblez indécis.

MÉNECHME.

C'est que par malheur je n'ai pas d'argent sur moi.

L'ORFÉVRE.

En avez-vous besoin avec Dromond?

MÉNECHME, *à part.*

Je reste confondu.

---

[1] Il veut parler d'un diamant du grand pourvoyeur de l'armée, que l'autre Ménechme, à qui il croit parler, devait acheter.

Une scène encore mieux traitée est celle où le beau-père, croyant que Ménechme, le voyageur, est devenu fou, lui fait subir un interrogatoire par un médecin. Plaute, qui en a fourni le sujet, fait dire à ce médecin : « Nous ne réussirons pas à cette cure sans un arpent d'ellébore. Mais, Ménechme, voyons, que je t'écoute. — Que veut cet homme ? » dit celui-ci. Alors le médecin le prie de lui apprendre si le vin qu'il boit est blanc ou rouge. — « Que ne me demandez-vous, lui répond Ménechme, si je prends pour alimens du pain bis, ou du pain couleur de pourpre et d'écarlate; des oiseaux couverts d'écailles, ou des poissons emplumés ? » Le beau-père déplore la folie du malade auquel, dit-il, une potion serait assez nécessaire pour calmer ses transports. Le médecin continue son interrogatoire; et le malade prétendu se moque encore de lui, et le traite d'ignorant. Molière a tiré un parti très-avantageux de cette situation dans la scène si fortement comique, où deux médecins, chacun d'un côté de Pourceaugnac, l'interrogent, et donnent leur consultation. Ce seul trait où, lorsqu'ils lui demandent de quelle nature sont ses songes, il répond : « De la nature des songes, » vaut peut-être mieux que toute la scène de Plaute.

Cailhava a rattaché ingénieusement cette scène des médecins à l'action, ce que ne fait pas l'auteur latin. Et c'est une chose fort comique, dans

cet interrogatoire, que les *quiproquo* du vieillard, qui le font lui-même regarder comme un fou par Ménechme. Il est rare qu'une conception dramatique n'en amène pas une autre. Aussi a-t-il tiré un grand effet de celle-ci dans la scène où, en l'absence du médecin qui est allé chercher ses aides, le beau-père et Ménechme se confirment mutuellement dans l'opinion qu'ils sont fous.

MÉNECHME, *à part.*

Ce que c'est de nous!

LE VIEILLARD, *à part.*

Ah! pauvre humanité! pauvre humanité!

MÉNECHME.

Ne vous impatientez pas.

LE VIEILLARD.

Ni vous.

MÉNECHME, *à part.*

Rien n'est plus singulier, il croit me garder.

LE VIEILLARD, *à part.*

Il pense réellement veiller sur moi.

MÉNECHME.

C'est encore un bonheur, sans cela il faudrait user de force.

LE VIEILLARD.

C'est encore une faveur du ciel; sans cela il s'échapperait.

Cailhava a encore enchéri sur Plaute, en livrant successivement les deux Ménechmes entre les mains des aides du médecin, ce qui donne lieu à de nouvelles méprises. Enfin, il n'est pas jusqu'au dénoûment qui ne soit préférable à celui

du poëte latin. En effet, Plaute n'amène la reconnaissance des deux frères, que parce qu'il faut finir la pièce. Cailhava, au contraire, nous montre tout le monde occupé de la recherche du prisonnier qui s'est échappé, et que, de deux côtés, on prétend avoir retrouvé. Cela occasione une dispute comique qui se termine par l'éclaircissement désiré, lorsque chacun des Ménechmes est amené sur la scène. Regnard, qui a le même défaut que Plaute, dans son dénoûment, offre plus de vides dans l'action que Cailhava; mais il est si plaisant dans ses scènes de remplissage, qu'on serait bien fâché qu'il les eût supprimées.

Ce n'est pas que Regnard ait, dans ses *Ménechmes*, la force comique de *l'Amphitryon* de Molière, autre pièce empruntée à Plaute. On en peut juger en rapprochant de Molière ce passage des *Ménechmes* de Regnard.

L'homme qui vous a fait d'impertinens discours,
C'est lui, sans être lui, ce n'est que son image,
De taille, de façon, de nom et de visage:
Et quoique l'un soit l'autre, ils diffèrent entre eux,
Tous les deux ne font qu'un et cependant sont deux.

Il y a plus que des antithèses dans ces vers d'*Amphitryon*, où Molière rend avec tant de force comique la même situation

Je suis homme d'honneur; j'en donne ma parole,
Et vous m'en croirez, s'il vous plaît.
Je vous dis que croyant n'être qu'un seul Sosie,
Je me suis trouvé deux chez nous,

Et que de ces deux moi, piqués de jalousie,
L'un est à la maison, et l'autre est avec vous.
Que le moi que voici, chargé de lassitude,
A trouvé l'autre moi, frais, gaillard et dispos.
. . . . . .
C'est un fait à n'y rien connaître,
Un conte extravagant, ridicule, importun.
Mais cela ne laisse pas d'être.
. . . . . .
Et long-temps d'imposteur j'ai traité ce moi-même;
Mais à me reconnaître enfin il m'a forcé :
J'ai vu que c'était moi, sans aucun stratagème :
Des pieds jusqu'à la tête il est comme moi fait;
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes :
Enfin, deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes;
Et n'était que [1] ses mains sont un peu trop pesantes,
J'en serais fort satisfait.

Cailhava, en imitant Plaute, n'a fait que suivre ses inclinations. Il a une gaieté franche, et de l'entente pour les pièces à intrigue. Mais il réussit mal dans les comédies de caractère ; et il s'en faut de beaucoup que celle de *l'Égoïsme*, qui est sa meilleure en ce genre, ait le mérite d'être bien conduite. L'action s'y développe lentement, et la pièce est surchargée d'incidens amenés sans préparation et sans vraisemblance. Le fond du sujet est celui du *Tartufe de Moeurs*. C'est un oncle qui met à l'épreuve deux neveux, dont l'un est un hypocrite ; mais quelle différence dans l'exécution ! Il ne suffit pas, pour caractériser un personnage,

[1] Cette tournure a vieilli.

de lui faire dire qu'il a telle ou telle inclination : il faut le peindre par ses actions, et quelquefois par ses paroles. L'auteur, il est vrai, cherche bien, au moyen de quelques mots, à faire ressortir les caractères ; mais il tombe presque toujours dans la caricature, lorsqu'il veut porter l'effet un peu loin. En général, il manque de vérité et de passion dans ses tableaux ; et la critique de sa pièce serait dans ces mots qui en sont extraits : « *Quels gens et quel pays.* »

En considérant Cailhava sous le rapport du style, il est au-dessous de la médiocrité. Il manque d'élégance dans sa prose, et presque toujours est prosaïque dans ses vers ; mais ses comédies d'intrigue nous offrent quelquefois de ces rapprochemens ingénieux, ou de ces expressions en sens détourné qui constituent le comique de Regnard et de Dufresny.

Plus gai que Collin d'Harleville, il n'en approche pas lorsqu'il s'agit de la vérité des peintures de mœurs, et enfin, sous beaucoup de rapports, il est l'inverse de cet auteur comique.

CHAPITRE TROISIÈME.

Théâtre de Desforges.

Ce n'est pas sans de grandes difficultés qu'on tire d'un roman un sujet de comédie. Ce genre d'ouvrage peut renfermer de beaux caractères; mais la multiplicité des personnages et des événemens qu'il comporte, permet rarement de pouvoir le restreindre à un cadre dramatique. Tels sont les obstacles qu'a surmontés Desforges, lorsqu'avec un talent distingué il a placé sur notre scène l'intéressant tableau qu'il a emprunté au célèbre roman de Fielding.

Tom Jones, le héros de ce roman, est, comme l'on sait, un orphelin qui, adopté par M. Alworty, a été élevé auprès de lui avec Blifil, son neveu. Ce Blifil est un monstre d'hypocrisie et de scélératesse qui, ayant fait chasser Tom Jones de la maison de son oncle, prétend à la main de Sophie Western, dont le malheureux orphelin est aimé dès la plus tendre enfance. Mais au moment où les nœuds de l'hymen vont être formés, Sophie, désespérée, abandonne le château de son père, et se réfugie à Londres. C'est là que Desforges ouvre la scène, par l'arrivée de M. Alworty et de la famille Western, dans un

La maîtresse de cet hôtel est une madame Miller qui doit tout aux bienfaits de M. Alworty, et qui prend pour les malheurs de Tom Jones le plus vif intérêt. D'après ces premières dispositions, on pourrait croire que la balance dramatique de cette pièce va consister dans la force d'opposition des parens aux amours de Sophie et de Tom Jones; mais les événemens sont trop avancés pour que cela puisse avoir lieu. En effet, ce serait le moyen de faire perdre à M. Alworty son caractère de générosité, à Western sa bonhomie campagnarde, et à Sophie le charme de ses vertus.

Fielding lui-même n'aurait pas commis une pareille faute; et c'est d'après lui que l'auteur a fait consister le nœud principal de son intrigue dans les apparences d'un outrage fait à l'amour et à la délicatesse des sentimens de Sophie. Le fond de cette idée vaut mieux que la manière dont elle est mise en œuvre. Car on aura de la peine à croire que le généreux Tom Jones, qui a des obligations à lady Bellaston, puisse lui faire par écrit une promesse de l'épouser, en se proposant bien de ne pas tenir à sa parole. Fielding du moins fait entrevoir que Tom Jones peut en éluder l'exécution; mais si le ressort n'est pas naturel, on ne saurait en contester le grand effet, surtout dans le second acte. C'est là que l'auteur, renonçant à l'unité de lieu, nous transporte chez lady Bellaston, où Sophie s'est réfugiée, et nous montre cette rivale abusant de ce fatal billet pour perdre Tom

Jones dans l'esprit de son amante. La malheureuse Sophie, prenant la lettre, ne peut revenir de son étonnement; et, à peine a-t-elle prononcé ces mots,

Mes pleurs coulent encor. — J'en rougis, — mais je jure
Que ce sont les derniers que m'arrache un parjure. —
Qu'il a tout mon mépris, et qu'à cet homme vil
Mon cœur préférerait, — ou la mort, — ou Blifil.

qu'on annonce Tom Jones. C'est comme l'on voit augmenter graduellement l'intérêt. Lady Bellaston le persifle en lui montrant la lettre, et comme un éclaircissement deviendrait difficile, et que d'ailleurs le poëte a besoin qu'il soit reculé, Tom Jones se retire sans chercher à se justifier, et se borne à dire :

L'honneur veut que je me sacrifie;
Je sens ce que j'y perds aux yeux de miss Sophie.

L'action marche avec rapidité et l'intérêt s'accroît encore, lorsque la perfide Bellaston, se retirant à l'arrivée de milord Fellamar, qu'elle a fait secrètement avertir, celui-ci explique ses vœux à Sophie. Elle se plaint d'un obscur complot dont elle ne peut démêler la trame, et milord lui répond :

Vous daignez me rendre la justice
De croire que lady ne m'a point pour complice.

MISS SOPHIE.

Milord..., je crois au moins que vous étiez mandé.

FELLAMAR.

J'en conviens.

MISS SOPHIE.

Envers nous jugez son procédé.
D'être à vous par dépit elle me croit capable:
Et vous offre à vous-même un don si méprisable.
Pourriez-vous l'accepter?

FELLAMAR.

Je m'en ferais honneur.
Sans ce don précieux, pour moi point de bonheur.

MISS SOPHIE.

Vous voudriez d'un cœur dont un autre était maître;
Qui ne fut point à vous, qui n'y peut jamais être!...
Je vous estime trop, pour oser le penser :
Ce cœur infortuné... qu'on se plut à blesser,
Avec ses noirs chagrins ne fera plus divorce;
Chaque jour ils prendront une nouvelle force :
Et je fuis pour jamais un lien dangereux,
Où mon époux, par moi, ne serait point heureux.

Sophie parle ici avec une dignité qu'elle n'a pas dans le roman anglais. Desforges a donné aussi beaucoup plus de noblesse au caractère de milord Fellamar. Il le peint à grands traits dans la scène où il se trouve en présence de lady Bellaston, et dans celle où le perfide Blifil vient le solliciter, comme magistrat, de faire partir Tom Jones pour les colonies. C'est là que l'auteur s'est préparé un moyen pour le dénoûment lorsque ce seigneur exige que Blifil signe l'écrit par lequel il demande cet ordre barbare au nom de M. Alworty.

Ce Blifil est la partie faible de la pièce, il ne paraît jamais sur la scène que pour accuser directement son rival. Fielding le fait agir avec plus d'artifice, surtout lorsqu'il nous montre M. Al-

worty tellement sa dupe, qu'il croit que Tom Jones n'a jamais eu d'avocat plus zélé auprès de lui. C'est nous mettre moins en face de ce vil personnage en nous le faisant tout aussi bien connaître; tandis que dans la pièce il ne nous inspire qu'un sentiment pénible, lorsqu'il vient bassement insulter son frère dans la prison. L'événement qui y conduit Tom Jones ne me paraît pas avoir été assez rattaché par l'auteur français à ce qui précède. Il est peu croyable que ce soit un des officiers d'un homme tel que nous est représenté milord Fellamar, qui, prenant querelle avec Tom Jones, l'attire dans une embuscade, et le fasse assaillir par une douzaine de brigands.

Le Fitz Patrick, du roman anglais, ne nous est point présenté sous de semblables traits. On sent que ce n'est encore que pour éviter la multiplicité des personnages, que Desforges est tombé dans cette invraisemblance; mais elle amène un dénoûment dont la marche progressive a beaucoup d'intérêt. Il semblerait d'abord que la pièce devrait être finie lorsque, Blifil étant demasqué, M. Alworty reconnaît l'orphelin pour son neveu; mais Tom Jones est en prison, et Sophie n'est pas encore détrompée sur les fausses apparences qui retardent l'accomplissement de son mariage. Voilà donc des choses sur lesquelles le spectateur veut être éclairci, et qui sont en quelque sorte de nouveaux dénoûmens. Aussi l'intérêt va-t-il en croissant jusqu'à la fin de la pièce. Un autre mérite de

cet ouvrage consiste dans la peinture des caractères. La noblesse des sentimens de Tom Jones, de Sophie, de milord Fellamar et de madame Miller, contrastent avec les caractères artificieux de lady Bellaston et de Blifil. Après le rôle odieux de ce dernier, un des plus faibles de la pièce est celui de M. Alworty, qui est absolument sans couleur; mais l'auteur est plus piquant dans les trois personnages vraiment comiques de M. et de M^me^. Western et de Partridge. Cette madame Western, entichée de sa politique, et qui ne parle que de négociations et de ratifications; ce bon Partridge, si attaché à Tom Jones, si bavard et si risible avec ses citations latines, sont des caricatures que l'on doit au génie du poëte anglais, et dont l'auteur n'a pu saisir que quelques traits, par le peu d'importance des rôles que jouent ces personnages. Il n'en est pas de même de Western, que Desforges a peint avec une force de coloris à laquelle n'atteint pas Fielding. Ce gentilhomme campagnard, qui s'est tellement identifié avec la chasse, qu'il ne peut proférer un mot qui n'y ait rapport, est vraiment très-comique lorsque, parlant de sa fille comme d'un lièvre qu'il vient de forcer dans son gîte, il s'écrie :

Ah! parbleu! pour le coup nous la tenons au gîte.
Elle ne mettra plus notre meute en défaut,
Et la maligne bête est prise...., ou peu s'en faut.

L'effet est porté si loin qu'avec un trait de plus l'auteur tomberait dans la charge. Western re-

trouve-t-il sa fille, c'est la brebis égarée qui court par monts et par vaux. Le contraste qu'offre une semblable manie avec l'amour paternel se peint jusque dans ses paroles, lorsqu'il dit avec un air si vrai :

Et l'on me dit à moi que je veux son malheur,
Moi qui, pour lui sauver un soupçon de douleur,
Donnerais mes chevaux, mes chiens, hélas! ma vie;

mais là ou la tendresse si expressive de Western nous arrache presque des pleurs, c'est lorsqu'il dit à Sophie :

Ah! mon enfant, crois-moi,
Tu ne la connais pas, ma tendresse pour toi,
Tu ne soupçonnes pas à quel excès je t'aime;
Car si tu l'avais su, j'en appelle à toi-même,
Aurais-tu fui ton père, un vieil et bon ami,
Qui, séparé de toi, ne vit plus qu'à demi;
Qui, depuis ta naissance, en toi vit son idole,
Qui n'a dans l'univers que toi qui le console?
Ma fille! cher enfant! rends-moi ton amitié;
De mes vieux jours, enfin, consens d'avoir pitié.

Qu'il y a de sentimens dans tout ce langage! qu'on est touché de ces mots, « aurais-tu fui ton père, un vieil et bon ami? » et de ce pauvre vieillard qui demande à sa fille d'avoir pitié de ses vieux jours ? La nature ici se peint avec les traits les plus vigoureux. Enfin une troisième nuance du caractère original de Western, c'est sa haine comique contre les lords. Fielding la motive sur des intérêts nationaux; mais c'était une chose inutile dans un ouvrage dramatique. Cette aver-

sion de Western pour les lords, et son amour pour la chasse amènent encore des rapprochemens comiques; il est par exemple fort plaisant, lorsqu'en nous parlant de cette assemblée où l'on a voulu lui parler en faveur de milord Fellamar, il s'écrie :

C'était, sur mon honneur, tout le peuple lady;
Je suis de leur caquet encor tout étourdi.
Enfin, je me suis vu, trois quarts d'heure de suite,
Harcelé, tiraillé par la meute maudite.

Un autre trait excellent, c'est lorsque ne pouvant s'empêcher d'admirer les vertus de Fellamar, qu'il déteste si comiquement, il lui dit :

Vous êtes, sur mon âme, un lord de bonne race.

Le caractère du geôlier présente aussi quelques traits bien saisis. Je me bornerai à celui-ci, qui le peint entièrement : c'est lorsque Tom Jones, refusant noblement de s'échapper de prison, le geôlier lui répond :

Diable! expliquez-vous mieux, l'honneur et l'innocence,
Ma foi, ces choses-là passent ma connaissance.

On reconnaît bien le même homme qui auparavant lui disait :

Des amis, des amis, sans quoi tout ira mal.

Malgré le comique de quelques personnages, cette pièce, qui offre une grande diversité de caractères, appartient plus au genre du drame qu'à celui de la comédie.

Elle n'a, dans le style, ni le prosaïsme de Cailhava, ni le brillant coloris qu'on rencontre quelquefois dans Collin d'Harleville; mais la diction en est rapide, soutenue et même élégante. Si les ressorts que l'auteur emploie sont quelquefois un peu forcés, on ne peut disconvenir qu'ils n'amènent des effets presque toujours vrais; et cela suffit ordinairement au théâtre. Enfin cette pièce doit être placée au rang des meilleures de son genre, soit par la force des situations, soit par l'art avec lequel l'intrigue est développée, et par l'intérêt continu qu'elle présente au spectateur.

Tom Jones et Fellamar, qui fait suite à *Tom Jones à Londres*, est une comédie bien inférieure à cette dernière. Aussi l'auteur n'en a pas tiré l'intrigue de Fielding. Autant les caractères sont diversifiés et fortement tracés dans *Tom Jones à Londres*, autant ils sont décolorés dans cette pièce. Western, qui a mis en oubli la chasse et les lords, n'y est plus qu'un maussade bourgeois, qui ne songe qu'à prendre son thé et à gronder ses domestiques. Partridge, marié à madame Miller, est devenu lourd et moraliseur; et; ainsi que Western, il n'a pas une étincelle de gaieté. Il n'y a que Sophie Western, l'épouse de Tom Jones Summer, qui a conservé son caractère; car pour lord Fellamar ses sentimens sont énigmatiques, et il ne reparaît sous un beau jour que sur la fin de la pièce, pour éclipser Tom Jones, lorsque celui-ci, ayant

l'air de douter de ses vues désintéressées, Fellamar lui répond :

Pour vous ce sacrifice est incompréhensible!
Summer, je vous crus fait pour le trouver possible.

On sent que Tom Jones est trop avili, et qu'un cœur tel que le sien devait se former une autre idée de la vertu. Il n'est plus question de Blifil dans la pièce, et c'est lady Bellaston qui est chargée de tout ce qu'elle a d'odieux. Cette femme, dont la méchanceté pourrait être plus motivée, après un repos de quinze ans, ayant suborné Partridge, s'est emparée de quelques lettres de Fellamar, et s'en sert pour persuader aux crédules vieillards Alworty et Western que ce lord aime toujours Sophie, et n'a fait nommer Tom Jones commodore, que pour l'éloigner de sa femme. Toute cette intrigue n'aboutit à rien, et un certain vide se fait déjà sentir dans les deux premiers actes, où l'on n'est occupé que des belles actions du commodore Tom Jones. Ce qui est un peu plus théâtral, c'est la scène entre lord Fellamar et la jeune Sophie, fille de Tom Jones; mais on pourra trouver assez extraordinaire que la mère de cette jeune personne, n'ayant pu lui arracher le secret de sa mélancolie, charge un étranger du soin de sonder le cœur de sa fille. Je ne crois pas qu'elle se justifie beaucoup par cette maxime immorale :

Quelle fille à sa mère a dit la vérité?

Avec de tels principes je suis peu surpris que

l'auteur ait si mal réussi à peindre la candeur de l'innocence dans la jeune personne. Elle manque de naturel dans son langage amphigourique et sententieux; et ce n'est pas une Agnès qui eût dit, comme elle, à lord Fellamar :

> C'en est assez, milord; daignez dire à ma mère
> Que cette sombre humeur tient à mon caractère,
> Que le mal est en moi, qu'il doit peu l'alarmer,
> Et que je n'aime rien que je ne doive aimer.

Ce dernier vers nous fait entrevoir que c'est une passion secrète qui la tourmente, et cette passion est son amour pour lord Fellamar lui-même; mais ce ressort est de peu d'effet, et l'action marche lentement jusqu'à ce que la fausse nouvelle de la mort de Tom Jones, et son arrivée subite, réveillent un peu l'intérêt. Deux autres péripéties ont lieu au troisième acte, lorsqu'on apprend que Tom Jones, accusé par l'amirauté, a été condamné à mort, et que le roi lui fait grâce; mais tous ces événemens inattendus, qui se passent dans l'intervalle d'un acte, sont trop précipités, et demanderaient à être mieux préparés.

Cette seconde action, entée sur la première, ayant ainsi son dénoûment au quatrième acte, le cinquième est froid. L'auteur y reprend le fil de son intrigue, et amène la conclusion de la pièce en nous apprenant que les lettres dérobées par lady Bellaston à lord Fellamar concernaient la fille de Tom Jones, et non son épouse. Alors la jeune Sophie, heureuse de n'avoir plus sa mère

pour rivale, ne fait plus un mystère de son amour, et sa main devient la récompense du bienfaiteur de sa famille.

Cette comédie, qui manque au principe d'unité d'action, nous offre ou trop de vide ou un entassement d'événemens trop précipités; il faut que tout soit mieux préparé et disposé dans un ouvrage dramatique; mais que pouvait-on attendre d'une pièce où les passions mises en activité agissent si peu, et où presque tous les caractères sont manqués? La *Femme Jalouse* vaut beaucoup mieux; ce n'est pas que cette pièce n'ait encore le défaut de trop se rapprocher du drame. La jalousie, qui est si théâtrale dans la tragédie, ne le devient dans la comédie que lorsqu'elle est en contraste avec quelques travers du personnage qui en est atteint. Ainsi, lorsque le vieillard Arnolfe, de l'*École des Femmes*, veut sérieusement persuader à Agnès qu'elle doit le préférer à un jeune homme, ce personnage prend une physionomie tout-à-fait comique; mais lorsque la jalousie n'établit pas ce contraste, elle se rapproche nécessairement du drame, et par conséquent de la tragédie. Voilà ce que Desforges nous montre dans sa comédie de *la Femme Jalouse*, imitée librement de Colman. C'est à ce poëte anglais que l'auteur doit les beaux effets des trois derniers actes de sa pièce; mais les deux premiers languissent, et nous disposent peu à plaindre une femme capricieuse qui se livre elle-

même au mépris de ses domestiques. La gouvernante, qui, sur de fausses apparences, excite sa jalousie, et à qui elle donne son congé, forme le premier nœud de la pièce; un portrait trouvé dans le secrétaire de son mari nous en offre un second; le mari, justifiant la gouvernante et détruisant par des raisons un peu légères, à la vérité, ses soupçons sur le portrait, amène le dénoûment sur la fin du second acte. Voilà une action complète, et par conséquent une pièce entièrement finie. Un motif plus valable de jalousie établit une nouvelle intrigue au commencement du second acte. Dorsan, avant que d'être uni à sa soupçonneuse épouse, avait contracté d'autres nœuds avec une femme qui perdit la vie en donnant le jour à Clémence. Cette orpheline a été élevée à Tours; mais la mort de la personne à qui elle était confiée détermine Dorsan à la faire venir auprès de lui à Paris. Respectant les dernières volontés de sa première femme qui lui avait demandé le secret sur la naissance de Clémence, et redoutant la jalousie de madame Dorsan, il fait conduire la jeune personne dans la maison d'un ancien domestique; mais un voiturier maladroit donne connaissance à madame Dorsan de ce qu'on lui tient caché.

La scène où Clémence introduite dans la maison paternelle rencontre sa jeune sœur Eugénie offre de l'intérêt par la délicatesse des sentimens qui y sont peints

EUGÉNIE.

Eh! quelle est-elle donc cette jeune étrangère
(Haut.)
Qui depuis un instant? Rassurez-vous, ma chère.
(A part.)
Pourquoi donc à la voir ai-je tant de plaisir,
Que de la voir toujours j'ai déjà le désir?
(Haut après un temps.)
Tenez, embrassons-nous, car je m'en meurs d'envie.

CLÉMENCE

Ah! d'un si doux accueil que mon âme est ravie!
Je sens couler mes pleurs.

EUGÉNIE.

Je vais pleurer aussi.
C'est singulier!.... qui peut nous attendrir ainsi?

CLÉMENCE.

Vous, c'est la pitié : ..... moi, c'est la reconnaissance.

A part ce dernier vers, où l'esprit se montre trop, ce dialogue est rempli de grâces et de naturel. Le même charme respire dans presque tout le rôle d'Eugénie; et c'est une heureuse idée que de faire naître les situations de sa naïveté même, qui rompt toutes les mesures de Dorsan. Ce caractère forme d'ailleurs un contraste piquant avec celui de madame Dorsan. Témoin des transports de cette femme [illegible], elle dit à Ferval :

D'où viennent-ils? voyons.

FERVAL.

Hélas! de ce qu'elle aime,
De ce qu'elle est jalouse.

EUGÉNIE.

Et si [illegible] de même?

Je trouve de papa le sort bien douloureux :
Comme elle si j'allais vous rendre malheureux ?

FERVAL.

Jamais.

EUGÉNIE.

Songez-y bien; — enfin, je suis sa fille;
Qui sait? la jalousie est un mal de famille,
Peut-être, et ce mal-là doit vous épouvanter;
Car je vous aime assez pour vous bien tourmenter.

Mais c'est particulièrement le rôle de madame Dorsan qui fait honneur à l'auteur; il l'a peinte avec une vérité effrayante dans la scene où, trouvant la jeune étrangère auprès de son époux, elle adresse ces mots à celui-ci :

Ah! traître!
J'ai donc su t'amener à me faire connaître
Le projet odieux de ton cœur corrompu.
L'exécuter chez moi, ... tu ne l'aurais pas pu.
Vous auriez craint tous deux, pour votre intelligence,
Ou mon œil pénétrant, ou ma juste vengeance.
Il était, en effet, plus commode et plus sûr
De chercher dans Paris quelque réduit obscur,
Qui pour long-temps du moins me dérobât ta proie.
Il est bien malheureux que le hasard m'envoie
A temps, pour déranger ce respectable plan,
Et pour rompre le fil d'un aussi beau roman.
(A Clémence.)
Mais sans vous recevoir au [illegible] ma famille,
Je n'en aurai pas moins gran[illegible]e vous, ma fille.

Ce dernier vers est un trait de situation, qui, dans cette menace ironique, concentre toute la violence de la rage. Les dispositions de madame Dorsan pour la malheureuse Clémence se

mettent ensuite entièrement à découvert dans ces mots qu'elle continue d'adresser à son époux :

Je te dis qu'avant peu,
Je t'arrache l'objet de ton coupable feu;
Que pour lui procurer une retraite austère,
J'implore dès ce jour l'appui du ministère.
De ses yeux vigilans ne crois pas la sauver.
Par ses soins, avant peu, je saurai la trouver,
Tu dois en être sûr; et quand ton héroïne
Aura subi le sort que mon cœur lui destine,
Je réclame aussitôt le secours de la loi
Pour briser tous les nœuds qui m'attachaient à toi.

Si l'on met à part quelques convenances qui ne sont pas bien observées, ce rôle fait le plus grand honneur à l'auteur; il s'en faut de beaucoup qu'il ait aussi bien traité celui de Dorsan. Ce personnage tombe même dans un bas comique bourgeois lorsqu'il dit :

Pour la première fois je vais parler en maître,
Vous me l'avez appris : .... A dater d'aujourd'hui,
Votre époux désormais veut commander chez lui.
Jusqu'ici j'ai voulu vous laisser la maîtresse
D'ouvrir tous les papiers venus à mon adresse;
Que cela ne soit plus : .... stylés à me trahir,
Que mes gens à moi seul commencent d'obéir;
Sans cela point de grâce, ... ils sont tous à la porte.
Le soir ou le matin, que j'entre ou que je sorte,
J'entends autour de moi n'avoir plus d'espions,
Et sauvez-moi surtout [illegible] des questions;
Je fus assez long[illegible] outragé par vos doutes.
Que ceci soit, chez moi, dit une fois pour toutes :

Les actions de Dorsan démentent ces paroles, car il n'y a pas de mari plus faible que lui. L'auteur fait contraster ce personnage avec un

M. d'Aranville qui, ami de ce pauvre époux, lui conseille de demander une séparation simulée, pour reprendre de l'autorité dans son ménage. Ce moyen réussit, et madame Dorsan, revenue de ses erreurs, se propose bien de ne pas subir une seconde épreuve. Le caractère énergique de ce d'Aranville est très-bien développé dans la scène où, expliquant sa tactique à Dorsan, il lui parle en ces termes :

Tu verserais ton sang pour prouver *le Rien*
Qui t'unit à Clémence, elle n'en croira *rien*.
Entre ta fille et toi sa fureur sera *juge*.
Mensonge, criera-t-elle, infâme *subterfuge!*
Et bien loin de tarir la source de tes maux,
Cet aveu déplacé t'en promet de nouveaux.

DORSAN.

Cela n'est que trop vrai. Du moins viens à mon aide.
Tu m'indiques le mal, ... montre-moi le remède.

D'ARANVILLE.

Faible jusqu'à présent, veux-tu l'être toujours:
Souffre, tu n'as pas droit d'attendre mon secours.
Frémis-tu, rougis-tu de cette dépendance,
Fruit amer et honteux d'une condescendance,
Que je nomme tout haut pusillanimité :
Écoute mes conseils avec docilité.
Suis-les, et dès ce jour je te rends ton empire.

Cet autre passage de la même scène se fait encore remarquer par la vivacité du dialogue.

DORSAN.

Je prévois des fureurs, des vapeurs.

D'ARANVILLE.

Que t'importe?
Tant que de ta faiblesse elle se croira forte,

Les fureurs, les vapeurs en iront-elles moins?
A-t-elle jamais eu des vapeurs sans témoins?

DORSAN.

Non.

D'ARANVILLE.

Jeu pur.

DORSAN.

De divorce elle fait des menaces,
Pourtant.

D'ARANVILLE.

C'est t'indiquer ce qu'il faut que tu fasses

DORSAN.

Celui qui nous unit voudrait nous séparer?

D'ARANVILLE.

Celui qui fit le mal voudrait le réparer.
Ce divorce effrayant, que tu prends au tragique,
De tes maux, à coup sur, est le remède unique.

Mais ce philosophe, dont le caractère est si ferme, a peu d'action, et la demande subite qu'il fait, au cinquième acte, de la main de Clémence, décèle trop le besoin que l'auteur éprouve de précipiter le denoûment. Cette pièce offre des négligences dans le style, quelques effets qui ont plus de recherche que de naturel, des situations fortes, un certain intérêt dans les derniers actes; mais, en total, c'est un ouvrage bien inférieur à l'intéressante comédie de *Tom Jones à Londres*.

CHAPITRE QUATRIÈME.

SUITE DE LA COMÉDIE. — *Monvel et Chéron.*

LES caractères mixtes sont en général très-favorables à la scène. C'est en effet lorsque l'homme est dans une perpétuelle contradiction avec lui-même par un mélange de sentimens opposés, que la nature agit avec le plus de force pour soutenir cette lutte, et amène des situations théâtrales. Un caractère de ce genre a fait le succès de *l'Amant bourru*, comédie dont Monvel a emprunté le sujet à un roman de madame Riccoboni. Voici sur quel fond cette pièce repose : un comte d'Estellan qui, en mourant, a déshérité son fils, a laissé tous ses biens à sa nièce la comtesse de Sancerre. Le jeune d'Estellan, ayant acquis dans les colonies une fortune considérable, revient à Paris, sous le nom de Morinzer, pour faire casser le testament. Le procès est sur le point de se juger, lorsque par hasard il rencontre dans un magasin de nouveautés la comtesse de Sancerre, et la reconnaît à son nom que prononce la marchande :

A ce mot, mon original,
Comme frappé d'un soudain mal,
S'écrie : « O ciel ! est-il bien véritable?
» Madame de Sancerre ! » Il renverse la table
Et tous ces jolis riens ensemble confondus;
Avec transport [illegible] par-dessus,

Accourt vers la comtesse, et la bouche béante,
L'œil sur elle attaché d'un air particulier,
Il s'adosse contre un pilier,
Et de cette façon plaisante,
La regarde un quart d'heure entier.

Telle est la manière dont l'auteur nous dépeint cette première entrevue; elle suffit pour inspirer à Morinzer la plus vive passion. Impatient de revoir la comtesse, il se rend chez elle, et la scène s'ouvre au moment où, arrêté par les domestiques qui lui disent qu'elle est absente, il veut entrer malgré eux. On ne pouvait commencer une pièce d'une manière plus piquante : c'est mettre immédiatement le personnage en action.

SAINT-GERMAIN.

Mais elle n'est point au logis.

MORINZER.

Elle y doit être.... oui.

SAINT-GERMAIN.

Non, monsieur.

MORINZER.

Bagatelle!
Il faut qu'en ce moment madame soit chez elle;
Et je prétends entrer... j'entrerai, je vous dis.

SAINT-GERMAIN, *aux autres domestiques.*

Cet homme a perdu [illegible] elle.

MORINZER.

Comment? quoi, maraud? que dis-tu?
Tu me crois fou, si j'ai bien entendu!
Écoute, mon ami, va m'annoncer, te dis-je..
Non, non, le plus court est d'entrer.
Je vais...

SAINT-GERMAIN, *aux domestiques,*

Il a quelque vertige!

MORINZER.

Oh, la maudite femme!

SAINT-GERMAIN.

Il faut nous retirer;

Il devient furieux.

MORINZER.

Si je n'en perds la tête!....

Entrons.

SAINT-GERMAIN, *s'opposant à son passage.*

Encore un coup, vous ne la verrez pas:
Le Suisse vous l'a dit en bas;
Et le plus humblement, monsieur, je le répète:
Madame la comtesse est sortie.

MORINZER.

En ce cas...
Mais, non..., je veux la voir...

Cette obstination de Morinzer, qui revient toujours à cette idée que ce qu'il désire doit être, est fort comique; et, dès le début de la pièce, nous connaissons déjà le caractère singulier du personnage principal. Ce caractère achève de se développer dans la scène où Morinzer, forçant la porte, est reçu par la marquise de Martigue, amie intime de la comtesse. Cette marquise est une jeune étourdie dont la gaieté et l'action folâtre contrastent singulièrement avec l'humeur brusque de Morinzer.

LA MARQUISE.

Quel démon, monsieur?

MORINZER.

Mon nom ne fait rien à l'affaire.

J'étais tout-à-l'heure agité
D'un trouble bien involontaire;
Mais à présent, puisqu'il ne faut rien taire,
Je suis fort impatienté,
Fort étonné, fort en colère,
De votre ton de folle, et de l'air éventé...

M. DE PIENNE, *vivement.*

Monsieur!

LA MARQUISE, *sur le même ton.*

Quoi! m'insulter?

(Elle s'arrête et regarde Morinzer, comme quelqu'un qu'on cherche à reconnaître.)

Mais que je me rappelle...
Eh, oui, je l'ai vu quelque part.
Oh! c'est mon homme... oui sa figure est telle:
Voilà ses yeux ardens et son maintien hagard.

(Elle part d'un grand éclat de rire.)

C'est lui!

MORINZER.

Morbleu, madame, est-ce plaisanterie?
Parlez-vous sérieusement?

LA MARQUISE, *riant à gorge déployée.*

Je n'en reviendrai de ma vie...
Oui, c'est mon homme assurément!

MORINZER.

Mais je ne croyais pas mon abord si plaisant.

Ce rôle de la marquise est très-brillant; l'auteur en tire un grand parti dans la scène où elle fait le récit des extravagances de cet homme singulier, et où elle trace un tableau piquant de l'amour dans le mariage; mais, il faut en convenir, ce M. de Pienne qui l'aime si froidement, et qui

ne joue auprès d'elle que le rôle de confident, est un bien triste personnage.

Cependant, quoique cette scène soit de remplissage, les détails qu'elle nous présente sont si agréables, qu'elle ne languit pas. L'action prend davantage d'activité au moment où la comtesse reçoit une lettre de Morinzer, qui lui faisant l'offre de sa main et de sa fortune immense, s'explique de cette manière assez catégorique. « Me voulez-» vous? Ne me voulez-vous pas? Dites oui, ou non. » La jeune folle de marquise se charge elle-même de la réponse en écrivant *non* sur le revers de la lettre. La réception de cette lettre amène ce récit du valet Saint-Germain qui fait preuve, dans l'auteur, d'une profonde connaissance des effets de la passion.

Que ne parlais-tu donc, coquin? pourquoi te taire?
Donne donc! poursuit-il avec vivacité.
Un billet d'elle-même! Oh, l'admirable femme!
De mes tourmens elle a pitié.
Le beau visage, la belle âme!
Tout en disant ces mots, il riait, il chantait,
Me caressait, baisait votre lettre, sautait.
Mais, ô grand Dieu, quelle métamorphose!
A peine le billet est-il décacheté....
Je suis de sa fureur encore épouvanté.
Non... O ciel! quoi, dit-il, c'est un non? quoi! l'on ose...
Un non tout court! Quoi, ce malin démon,
Par qui depuis dix jours j'ai l'esprit en délire;
Ce lutin rit de mon martyre,
Et, pour mieux m'insulter, affecte de n'écrire
Qu'une syllabe, et c'est un non!
Petit monstre que je déteste...

Que j'aime..., que j'adore!... Oh! je perds la raison.
Et toi, maraud.... — Monsieur, je vous proteste,
J'ignorais son intention...
— Tu ris, coquin, et veux me faire accroire...
Tu n'étais pas au fait d'une trame aussi noire?
Tu ris encore? ah! maudit postillon!
Tiens, sois payé de ta commission.
A ces mots, un soufflet : non, homme de sa vie,
Si bien qu'un soufflet soit donné,
N'en a jamais reçu, je le parie,
Qui fût mieux conditionné.
Sors de chez moi, malheureux, ou j'atteste...
Sors, poursuit-il. — Eh! monsieur, volontiers.

Cette réponse du valet est fort plaisante. La mauvaise querelle que lui fait Morinzer au moment où il devrait se louer de son zèle, est un trait de caractère d'une grande vérité. Toutes les nuances de la passion sont ensuite fort bien observées, lorsqu'il passe successivement de l'impatience à l'attendrissement, de l'attendrissement aux transports de la joie la plus immodérée et de la fureur. Le passage de ce dernier sentiment à tout le délire de l'amour, lorsqu'il prononce ces mots :

Petit monstre que je déteste,
Que j'aime, que j'adore...

est encore un mouvement très-bien senti. Le soufflet donné est une chose osée, mais cela complète le tableau, et d'ailleurs est narré d'une manière piquante.

Il y a peut-être plus d'originalité dans ces récits que dans tout le reste de la pièce, parce que l'auteur est libre d'y renfermer ce qu'il ne pourrait sou-

vent mettre sous les yeux du spectateur. Ce n'est pas que le rôle de Morinzer ne soit supérieurement tracé. On reconnaît toute l'énergie de ce personnage dans la scène d'explication où il dit à la comtesse :

Vous pouvez bien déranger mon cerveau,
Me désoler, m'envoyer au tombeau,
Sans avoir d'autre tort que celui d'être aimable.

Il peint encore d'une manière bien expressive dans ces vers le sentiment indéfinissable qu'il éprouve :

Je fuis, mais vainement : l'amour vers vous m'attire;
Il est partout, car partout je vous vois;
Pour mon malheur, tout est amour, je crois,
Jusqu'à l'air que je respire.

Mais l'amour est-il excité par la jalousie, voyez avec quelle vérité il se manifeste dans cet homme impétueux, qui ne prend jamais que des voies extrêmes dans toutes ses résolutions.

Vous hésitez?... Quel mystère?... Parlez.
Vous êtes veuve, et... Ciel! vous vous troublez?
Oui, vous aimez, oui, vous êtes aimée!
Je suis né bon, naturellement doux;
Mais, dans l'ardeur des mouvemens jaloux
Dont je sens mon âme enflammée,
Je suis un diable; au moins, je vous en averti.
Je veux voir mon rival, la chose est résolue.
Il faut que je le voie, il faut que je le tue,
Ou qu'il me tue, et que tout soit fini.

Dans quelle situation embarrassante ces derniers mots, d'un effet si comique, ne placent-ils

pas la comtesse qui a depuis long-temps disposé de son cœur! elle s'efforce de détruire l'espoir de Morinzer en lui disant que le ciel ne les a point destinés l'un à l'autre. Celui-ci, hors de lui-même, trahit son secret et se fait reconnaître pour d'Estellan. Cela amène un coup de théâtre : la comtesse s'évanouit, et termine ainsi cette scène traitée avec une vigueur de pinceau qu'on ne rencontre que dans nos meilleurs poëtes dramatiques.

On voit que tout est sacrifié au rôle de Morinzer. Il était d'ailleurs assez difficile que le rival préféré dont la comtesse n'ose pas même proférer le nom, pût jouer un rôle bien dramatique devant cet amant démoniaque; mais elle s'exprime avec la plus tendre sensibilité sur le sacrifice que lui a fait le comte de Montalais, et dont sa main doit être la récompense. Ce dernier personnage n'a pas assez d'action dans son rôle, parle trop par maximes; mais a de la sensibilité, et nous intéresse.

Le mariage projeté de Montalais avec madame de Sancerre étant subordonné au gain du procès, on voit que ce procès est le véritable nœud de la pièce. Le caractère de générosité de Morinzer ne peut tendre à l'affaiblir, parce qu'on ne prévoit point comment agira un homme dont les passions sont si véhémentes. Le nœud se resserre au contraire plus fortement, lorsque madame de Sancerre rejette les offres de Morinzer, et surtout lorsqu'elle veut lui restituer ses biens. C'est ici que l'auteur se trouve dans l'alternative de précipiter

le dénoûment, ou de ne pouvoir soutenir le caractère de Morinzer. Il s'est tiré de cet embarras avec tant d'habileté, que jamais il n'a si bien fait valoir ce caractère : refusant donc d'accepter la restitution que lui propose la comtesse, Morinzer s'écrie :

Et moi, madame, et moi, je ne veux rien reprendre,
Je veux plaider.

LA COMTESSE.

Plaider! vous, monsieur? et pourquoi?
Je rends tout.

MORINZER.

Il n'importe, et je veux plaider, moi.
Nous plaiderons.

Ces mots, au lieu d'être en contradiction avec le caractère de Morinzer, en peignent au contraire toute l'originalité. Il n'est point animé par une basse vengeance, car ce mouvement n'est pas réfléchi ; mais c'est la boutade de l'homme qui, n'étant retenu par aucune convenance sociale, ne cherche qu'à satisfaire son humeur, et c'est bien naturellement qu'il dit :

Adieu! si du procès l'issue est incertaine;
Si je le perds, du moins je saurai me venger.
Vous êtes cruelle, inhumaine,
Mon cœur de vos liens ne peut se dégager.
Un procès vous fait de la peine :
Et moi, je veux plaider pour vous faire enrager.

On peut donc regarder ces derniers vers comme un trait de caractère de la plus grande force. C'est un coup de pinceau de maître.

L'auteur est encore très-conséquent, lorsqu'un moment après il nous montre Morinzer revenu à lui, et pressant de nouveau la comtesse de reprendre ses biens. Étonné de la voir inébranlable dans son dessein, il lui demande ce qui lui restera si elle perd cette dernière espérance :

LA COMTESSE.

L'honneur d'avoir fait mon devoir.

MORINZER.

Qui que tu sois..., ange..., génie...
Car tant de grandeur d'âme et tant de loyauté,
Ne sont pas d'un mortel, tes vertus t'ont trahie...
Tu n'as rien de l'humanité,
Que la forme et que la beauté.
Qui que tu sois, je t'en supplie,
Laisse-moi t'adorer, laisse-moi t'enrichir.
Reprends tous ces papiers, dont l'aspect m'importune;
Il n'appartient qu'à toi d'honorer la fortune,
Si la vertu peut l'ennoblir.

Ces vers sont remplis d'âme et de chaleur, et montrent, dans Morinzer, tout l'enivrement de la passion. Mais il se trouve ici dans une position qui affaiblit de nouveau le nœud de la pièce. Pour l'en sortir, l'auteur fait rompre le tête-à-tête par la marquise qui, sans que cela soit bien motivé, apprend à Morinzer que Montalais est le rival que la comtesse lui préfère.

MORINZER.

Quoi! vous aimez?

LA MARQUISE.

Ce n'est pas un mystère.

MORINZER.

Quoi! vous vous mariez?

LA MARQUISE.

Dès demain, je l'espère.

MORINZER.

Vous m'avez trompé?.., vous!... Adieu, madame.

C'est ainsi que l'auteur, par cette nouvelle rupture, fonde l'effet de la péripétie qui a lieu lorsqu'on apprend que Morinzer a gagné le procès. Madame de Sancerre met alors dans tout son jour la noblesse de ses sentimens; elle veut se reléguer dans un couvent pour ne pas entraîner son amant dans le malheur. Morinzer apprend lui-même, de la bouche de Montalais, cette funeste résolution, il est témoin du désespoir de son rival, et, s'oubliant lui-même, pour en prendre la défense auprès de madame de Sancerre, il s'écrie :

Vous voulez donc sa mort? dites, la voulez-vous?

Ce trait est sublime, et l'on n'a pas besoin d'ajouter que Morinzer, renonçant à tous ses droits, fait généreusement le sacrifice de sa passion.

Cette pièce a beaucoup d'intérêt et nous offre la peinture des plus nobles sentimens dans quelques personnages, un rôle brillant dans celui de la marquise, et par-dessus tout cela un caractère éminemment théâtral dans Morinzer.

Écrite en vers libres, elle est bien dialoguée; mais le style, qui a de la facilité et de la vivacité,

laisse apercevoir quelques impropriétés de termes, et désirer par fois un peu plus d'élégance.

Dans l'analyse que nous venons de donner de *l'Amant Bourru*, nous avons reconnu qu'un auteur, sans placer les objets sur le théâtre, pouvait quelquefois présenter au spectateur des tableaux de mœurs très-frappans. C'est le mérite de Collin d'Harleville. Celui de Molière se fonde sur d'autres titres. Ce n'est pas que ce grand poëte, dans quelques scènes de son *Misanthrope*, ne nous ait donné le type des comédies à tableaux; mais le plus souvent il a préféré mettre l'homme sur la scène à le peindre dans l'éloignement. Par-là, en rapprochant davantage la nature de nos regards, il peut rendre les effets plus saillans. C'est la marche que Shéridan a suivie dans son *École de la Médisance* dont le *Tartufe de Mœurs*, de Chéron, est une imitation. Le poëte anglais a entremêlé, dans sa pièce, deux intrigues : dans l'une il nous montre un oncle qui met à l'épreuve deux neveux, et reconnaît un cœur excellent dans celui qui, entraîné par la fougue de la jeunesse, a dissipé son patrimoine; tandis que les plus basses passions gouvernent celui qui affecte la sagesse. Cette partie de la pièce n'est que le développement de la pensée que Chéron a exprimée dans ces vers :

La jeunesse bouillante
Doit jeter à vingt ans le feu qui la tourmente;
A vingt-cinq, plus ou moins, arrive la raison;
Et la sagesse, enfin, dans l'arrière-saison.

D'un autre coté l'auteur a voulu prouver que la femme la plus honnête a tout à craindre pour sa réputation, lorsqu'elle fréquente ces cercles dans lesquels la malignité alimente continuellement la médisance. L'auteur français, pour se rapprocher davantage de cette unité, si nécessaire dans tout ouvrage dramatique, s'est renfermé dans la première intrigue, se bornant à y rattacher la seconde comme incident. Ainsi, au lieu d'imiter Shéridan qui les fait marcher de front et qui commence par placer son cercle de médisance sur la scène, Chéron a sagement préparé ses effets en faisant connaître au spectateur les caractères des deux frères Florville et Valsain. L'un et l'autre, placés sous la tutelle de Gercour, prétendent à la main de Julie, sa pupille, riche héritière, et attendent leur oncle Sudner, vieux marin, qui revient des colonies avec une fortune considérable. Florville est préféré à son frère par la jeune orpheline; mais elle craint de l'épouser parce qu'elle le connaît pour un dissipateur, et regrette de ne pouvoir estimer que Valsain. Celui-ci l'abuse par ses fausses vertus, et ne se déclare son amant que par des vues intéressées.

C'est, comme l'on voit, placer Julie dans une situation aussi intéressante que dramatique. Le caractère de Florville est assez bien annoncé dans la scène où il apprend à la servante Marton qu'il est entièrement ruiné. Je n'ai mangé, dit-il,

Que le bien de mon père et celui de ma mère;

Et celui d'une vieille arrière-douairière,
Qui s'avisa jadis d'avoir du goût pour moi.
De plus je reconnais avoir reçu de toi,
Mon cher oncle, en billets endossés du Bengale,
Quelques dix mille écus pendant cet intervalle.
De plus j'ai dépensé, je ne sais trop à quoi,
Huit à dix mille francs que même encor je dois;
Et dont cet Alexandre, un peu juif dans son style,
M'a fait faire, je crois; un billet de vingt mille.
Voilà l'état au vrai de mon bien; vois, veux-tu
Me prêter de l'argent sur ce bel aperçu?

. . . . . .

Je te le garantis, Marton, sans perte aucune
A quatre cents pour cent, placé sur ma fortune...
A venir.

MARTON.

Non, monsieur.

FLORVILLE.

Nul juif de mes amis
Ne t'en aurait donné, ma chère, un si bon prix.

Quelqu'un pourrait trouver que cette demande d'argent à une soubrette, blesse un peu les convenances; mais il faut observer que ce n'est qu'un trait de plaisanterie, et que ce trait rentre parfaitement dans le rôle gai et léger de Florville. Quant à Valsain, son caractère d'hypocrisie est fort bien développé dans la scène où il annonce à Gercour qu'il va [illegible] à des actes de bienfaisance. C'est précisément la situation où se trouve Tartufe lorsqu'il fait sa première entrée sur la scène; mais combien Molière a ici plus de force comique! Tartufe se peint par ses actions et se fait connaître en entier dans quatre vers; tandis que l'étalage de morale que fait Valsain, d'un

ton emphatique, jette sur ce personnage une certaine froideur. Chéron a encore emprunté à Molière la scène où Valsain cherche à séduire madame Gercour. Shéridan, qui a aussi traité la même scène, fait de son Tartufe un personnage grossier, qui développe brusquement toute l'immoralité de ses principes. Chéron observe mieux les bienséances; mais autant il est ici supérieur à l'auteur anglais, autant il se place au-dessous de Molière. Ce grand comique nous montre dans Elmire et Tartufe un assaut de dextérité et de ruse, et les met dans une action continuelle, jusqu'à ce que ce dernier tombe dans les piéges d'Elmire.

Madame Gercour, au contraire, ne cherchant point à démasquer l'hypocrite, et restant sur la defensive, est dans une situation trop passive, et Valsain est loin de se montrer, à chaque instant, dans tout son jour, comme le fait Tartufe malgré lui.

La scène où madame Gercour se cache derrière un paravent pour se soustraire aux regards de son mari, dont pourtant elle ne devrait pas tant redouter la présence, dans la bibliothèque de Valsain, est une autre imitation de Shéridan. Cela amène de fortes situations. L'auteur français en a encore augmenté l'effet théâtral par une multitude d'incidens; mais cette scène, sous le rapport des mœurs, n'est pas irréprochable. Elle est d'ailleurs un peu épisodique; cependant elle se rattache à l'action par le développement qu'elle donne au caractère généreux de Floville. La noblesse de ce

caractère se montre particulièrement dans la scène du portrait de famille, la plus belle de l'ouvrage. Cet oncle des colonies, désigné par Shéridan sous le nom de sir Olivier, et par Chéron sous celui de Sudner, ayant appris que le juif Moïse devait procurer un prêteur d'argent à son prodigue de neveu, se fait présenter sous le nom de Prémium, à Florville, qui s'explique de la sorte: « M. Moïse est un galant homme, toutefois un peu » lourd dans ses paroles. Moi, qui ne prodigue » pas les miennes, quand je parle d'affaires, je » vais m'expliquer en deux mots : Je suis un jeune » étourdi qui manque d'argent, et vous un usurier » qui savez en prêter avec prudence. Je suis assez » fou pour en donner cinquante pour cent, et » vous assez raisonnable pour en recevoir cent, » si j'ai la fantaisie de vous les offrir. » Sans dire » mot, je vous prends pour un fripon; vous, » sans beaucoup de peine, vous me traitez par- » tout d'imbécile. Voilà mon préambule. Mainte- » nant, concluons notre marché. »

C'est, dans l'auteur anglais, un trait de génie, que de nous montrer ce jeune dissipateur que l'âge doit ramener à la raison, comme éclairé par cette raison, au moment même où il va commettre une nouvelle folie. Il apprécie entièrement Prémium, il sait qu'il va être sa dupe, et, cependant, entraîné par ses passions, il emprunte cet argent qui lui coûte si cher.

C'est le fond de cette idée que Chéron ne me

paraît pas avoir fait valoir aussi bien que l'auteur anglais, dans ces vers qui, d'ailleurs, sont assez dans la couleur :

Je suis donc, vous disais-je, un jeune extravagant,
Qui veut, à quelque prix que ce soit, de l'argent.
Vous me paraissez, vous, un vieux pécheur, un homme
Riche, assez obligeant pour me prêter ma somme.
Moi, je suis assez fou, dans le moment présent,
Pour payer l'intérêt à cinquante pour cent.
Je crois que je m'explique, et maintenant, je pense,
Nous pouvons tous les deux traiter en assurance.

Ce qui manque ici c'est ce persiflage de Florville, opposé à la patience de l'usurier prétendu, et qui, en montrant le mépris du jeune homme pour la sorte de personnage avec lequel il traite, est déjà un commencement de retour vers la vertu. Chéron fait bien dire à Florville qu'il est un jeune fou, un jeune extravagant, mais je ne vois point qu'il établisse ce contraste renfermé dans ces mots de Shéridan : « Je suis assez fou pour en donner » cinquante pour cent, et vous assez raisonnable » pour en recevoir cent. » Enfin, l'auteur français paraît avoir affaibli l'original en supprimant toutes les railleries dont Florville accable ensuite l'usurier.

D'autres fois Chéron, au lieu de tronquer Shéridan, cherche à enchérir sur lui, il a, par exemple, ajouté quelques nouveaux traits au passage suivant :

FLORVILLE.

Je m'engage à payer enfin la différence.
Je sais bien qu'on n'a pas d'argent sans intérêt,
Et je n'en voudrais pas autrement, s'il vous plaît.

LE FAUX PRÉMIUM.

C'est penser noblement; mais vous savez l'usage.
Il faudrait engager un bien, un héritage,
Pour sûreté des fonds que je vous faits prêter.

FLORVILLE.

Un bien?

LE FAUX PRÉMIUM.

Terre ou maison.

FLORVILLE.

Vous voulez plaisanter.
Je n'avais qu'une rente, hélas! elle est défunte.

LE FAUX PRÉMIUM.

Et comment faites-vous pour exister?

FLORVILLE.

J'emprunte.

Ce dernier mot est excellent. *Vous savez l'usage*, est encore un mot bien placé dans la bouche de l'usurier prétendu. Quant au vers :

Je n'avais qu'une rente, hélas! elle est défunte.

C'est un trait dont le comique est forcé. Chéron, en général, est loin d'avoir le naturel de Shéridan. Supérieur à lui pour l'effet dramatique, il ne l'égale ni en vivacité, ni en gaieté dans le dialogue. Il remplace cette dernière qualité par de l'esprit; et cet esprit amène quelquefois des saillies et des rapprochemens piquans. Voici, par exemple, un morceau dont l'effet repose sur des contrastes :

Par caractère,
J'ai préféré d'en être un simple locataire :
La maison est d'abord trop immense pour moi.
Dans les appartemens on logerait un roi.

Je n'ai point de chevaux, n'en aurai de ma vie,
Je n'ai conséquemment pas besoin d'écurie.
Cave, bûcher, cuisine, office et cœtera,
Je n'habiterai pas ces appartemens-là.
Mon père avait d'ailleurs un nombreux domestique;
Ce luxe est ruineux, et bien fou qui s'en pique.
Il eût fallu louer, c'est un autre embarras.
Il est, vous le savez, des gens qui n'aiment pas
A payer : les contraindre, assigner, faire vendre,
Cela n'est point du tout dans mon genre.

SUDNER.

A l'entendre,
Il a du moins bon cœur.

De pareils effets tiennent plus à l'art qu'à un véritable fonds de gaieté. On peut remarquer encore, dans le morceau suivant, avec quel soin Chéron s'attache à donner du sel aux moindres détails.

SUDNER.

On dit que votre mère,
Qui vous favorisait, vous fit son légataire
D'un service d'argent superbe.

FLORVILLE.

Il est fondu.
Je ne mange jamais chez moi, je l'ai vendu.

SUDNER.

On faisait grand récit de la bibliothè[illegible]

FLORVILLE.

Je ne sais. Elle était toute latine et grecque,
Ou gauloise, du style et du temps d'Amiot.
Je n'en ai jamais pu déchiffrer un seul mot;
C'est trop savant pour moi. Je suis d'un caractère
Très-communicatif, et je crois que mon père
Avait tort de garder tant de livres chez lui.
A quoi sert-il de lire? on sait tout aujourd'hui.

Florville annonçant ensuite au faux usurier qu'il ne lui reste plus que quelques tableaux de famille, ne doit pas lui plaire dans ce passage :

FLORVILLE.

Estimez et prenez.

SUDNER.

Vous riez?

FLORVILLE.

Non, je doi;
Pour payer, je m'adresse à ma famille.

SUDNER.

Quoi!
Vous vendriez?...

FLORVILLE.

Sans doute. Eh, parbleu! mon grand-père,
Ma tante, mes cousins, mon arrière-grand'mère,
Prenez-les.

SUDNER, *à part.*

Je ne peux pardonner ce trait-là.

Mais plus l'auteur indispose l'oncle contre le neveu, plus il ménage le grand effet du pardon; et ce que dit Sudner, dans son à parté, rendra la péripétie plus théâtrale.

La vente de ces tableaux fournit sur chaque ancêtre de Florville une foule de traits ingénieux ou plaisans, qui sont le plus souvent de l'invention de l'auteur français. Nous ne citerons que ce passage :

FLORVILLE.

Un héros, c'est bien cher.

SUDNER.

Oui, quand l'espèce en manque.

Mais rien n'est, grâce au ciel, aujourd'hui plus commun,
Et la France elle seule en fournit cent pour un.

FLORVILLE.

Vous le voulez pour rien, ah! c'est une autre affaire.

SUDNER.

Non certes; et je vais vous prouver le contraire,
Car je le prends.

FLORVILLE.

Fort bien, vous vous y connaissez.

SUDNER.

Ceux-là seront moins chers.

FLORVILLE.

Plus que vous ne pensez.
Ce sont deux magistrats dont l'un fut un poëte:
Mais ce qui renchérit de beaucoup votre emplette,
C'est, quoiqu'on ait tenté d'ébranler leurs vertus,
Pour la première fois qu'ils ont été vendus.

SUDNER.

On ne peut trop payer des magistrats semblables.

Mais quelque comiques que soient des portraits, un trait de caractère, comme nous l'avons remarqué, est préférable, et Chéron lui-même en donne la preuve sur la fin de cette scène. C'est là que Florville, prêt à terminer sa vente, met à part un seul portrait (celui de son [illegible]le); le faux usurier s'obstine à l'acheter, [illegible] offre successivement deux cents, quatre cents, six cents pistoles, sans pouvoir ébranler Florville. Enfin il lui dit :

SUDNER.

Il me semble
Qu'en le payant autant que tout le reste ensemble,
Ce marché-là, pour vous, doit être avantageux.

FLORVILLE.

Non, sans lui je serais tout-à-fait malheureux.
Privé de mes parens dès l'âge le plus tendre,
Quoiqu'éloigné de moi, lui seul a su m'entendre.
C'est mon ange gardien! dussiez vous le couvrir
D'or et de diamans..., j'aimerais mieux mourir.

SUDNER.

Ce coquin-là sera quelque jour un brave homme!

Ce vers renferme la pensée de l'ouvrage, et l'on sent que dès ce moment l'oncle a pardonné toutes les folies du neveu. La pièce serait finie si l'on n'éprouvait une vive impatience de voir démasquer l'hypocrite Valsain. Sudner, pour l'éprouver, à son tour, se fait annoncer à lui comme un pauvre parent nommé Lisimond. D'abord il est comblé de politesses par notre Tartufe; Valsain lui parle avec tendresse de ses parens; il est enchanté d'avoir fait sa connaissance. L'oncle, pour le pousser à bout, lui dit que toute sa famille, livrée à la plus affreuse misère, se recommande à lui. On croit que la fausseté de Valsain va se démasquer, ou, au moins, on s'attend à lui voir changer de ton. Mais la souplesse et le caractère artificieux de ce personnage se peignent beaucoup mieux. Valsain redouble de prévenance. « Votre famille, dit-il, est la mienne. » Il ne peut souffrir d'être traité de Monsieur par son parent. « Appelez-moi votre cousin », s'écrie-t-il. Ce mot, prononcé au moment où le faux Lisimond vient lui découvrir son indigence, est un trait excellent qui appartient à l'auteur français. Chéron, comme nous l'avons re-

marqué, porte toujours plus loin que Shéridan l'effet dramatique. Cependant il est à regretter que Chéron n'ait point employé ce qui suit

L'ONCLE.

Votre oncle ne vous aurait donc pas fait passer des doublons et des lingots, comme on le répète partout.

VALSAIN.

Bah! tout ce qu'il m'a envoyé se réduit à quelques petits présens, comme des feux d'artifice, du thé de Congo, des mousselines des Indes et autres semblables bagatelles.

L'ONCLE, *à part.*

Pendard! et tu oublies les quinze milles guinées que tu as reçues de moi.

Ces derniers mots sont d'un bon comique, et rentrent dans ces traits de caractère qui donnent de l'effet à une scène.

S'il y a quelquefois dans Shéridan plus de force comique que dans le poëte français, en compensation celui-ci ne néglige aucune des combinaisons de l'esprit. Ainsi, lorsque Shéridan se contente de faire traiter l'oncle d'avare, Chéron met encore la calomnie dans la bouche du fourbe. Après cette scène on sent que la reconnaissance de l'oncle et des neveux doit nécessairement amener le dénoûment. S'il est trop prévu, Chéron a du moins senti que l'impatience du spectateur commandait au poëte de précipiter les événemens. C'est à quoi Shéridan n'a pas égard, lorsqu'il reproduit son cercle de médisance sur la fin de ce cinquième acte. C'est entraver l'action au moment

où l'on attend l'éclaircissement. On peut alléguer, pour sa justification, qu'il a été entraîné dans cette faute pour se conformer au titre de sa pièce. Chéron n'a pas été retenu par cette considération, et il a sagement simplifié l'action. Ce poëte, pour achever de peindre les deux frères, suppose que Valsain (comme le Tartufe de Molière), après avoir dépouillé sa victime, était prêt à la faire enfermer, au moment où son affreux projet a échoué. Implorant la grâce du perfide, il dit à son oncle :

Il est jeune, à son âge encore on se corrige.

Mais le rusé marin, qui n'est pas homme à croire au miracle de la conversion de Valsain, répond à l'excellent jeune homme par ce vers qui devrait finir la pièce :

Le méchant quelquefois, l'hypocrite jamais.

CHAPITRE CINQUIÈME.

SUITE DE LA COMÉDIE. — *Marsollier*, *La Chabeaussière* et *Brousse-Desfaucherets*.

S'IL est vrai que les contrastes soient l'aliment de la comédie, il ne faut pas s'étonner qu'elle puisse tirer parti des objets qui, par leur nature, paraissent s'en écarter le plus. C'est ainsi que l'anglomanie a fourni des traits fort gais à un poëte de nos jours. Ce sujet avait déjà été mis sur la scène par Gresset, dans sa comédie de *Sidney*, avant que Marsollier cherchât à le reproduire dans son *Vaporeux*. Peut-être ces deux poëtes en le traitant trop sérieusement, et en se rapprochant par conséquent du drame, ne l'ont pas considéré sous le point de vue qui convenait le mieux à la scène. Quoi qu'il en soit, ils en ont tiré de fortes situations, c'est ce qu'on remarque dans la pièce de Gresset, lorsque son Anglais atrabilaire, ayant pris le funeste breuvage, apprend que Rosalie vit encore. Marsollier a quelque chose qui remue plus le cœur dans sa scène principale. Rien, en effet, n'est plus intéressant qu'une jeune femme qui, pour détourner du suicide un époux adoré, feint elle-même de vouloir suivre son exemple, et vient lui faire ses derniers adieux. Que de paroles touchantes, que de mouvemens passionnés ne com-

porte pas une semblable situation ! Voilà ce que l'auteur a rendu en homme qui connaissait parfaitement le cœur humain. Le tableau de la jeune Sophie qui pleure à la vue de son père, et refuse les cerises du jardinier, a du naturel, de la délicatesse et de la sensibilité ; le rôle du valet qui copie son maître est d'un comique piquant ; enfin les saillies du jardinier, qui ne peut concevoir ce que c'est que des vapeurs, répandent de la gaieté sur ce sujet lugubre. Ce jardinier, comme les paysans de Marivaux, a quelquefois un peu trop d'esprit ; mais il nous offre aussi des traits d'une naïveté charmante ; nous nous bornerons à citer celui-ci :

LE VAPOREUX.

Toujours voir des champs, des arbres, des gazons !

LE JARDINIER.

Que diantre espérait-il donc voir à la campagne ?

Ce que cette pièce laisse à désirer, c'est qu'il y eût moins de vide dans l'action ; mais les traits comiques qui se rattachent aux détails et les fortes situations des scènes principales en ont fait le succès. L'auteur n'a pas un aussi brillant dans *Céphise*, dont l'intrigue est à peu près celle du *Fat puni ;* mais le talent de Marsollier pour la comédie se montre sous un jour plus avantageux dans la *Confiance trahie*, où l'on remarque quelques scènes plaisantes, et dont le fond est le même que celui de la *Confiance dangereuse*. La

Chabeaussière, dans cette dernière pièce ainsi que dans *les Maris corrigés*, mit deux fois sur la scène le ridicule d'un mari qui craint de paraître aimer sa femme. L'intrigue des *Maris corrigés* repose sur des travestissemens dont les comédies des *Préjugés à la mode* et des *Précieuses ridicules*, ont pu fournir l'idée. Des maris qui se cachent dans un bal pour épier leurs femmes, et qui, poursuivis par une amazone, refusent de se battre; une femme masquée qui met à l'épreuve son mari, tels sont les incidens principaux de cette pièce. Le premier est dans le comique de Le Grand, et fait rire. Le second est imité de la scène du *Préjugé à la mode*, où Durval en domino, reçoit, dans un bal, les confidences de sa femme. Ces vers que La Chabeaussière a tracés avec une douce sensibilité ne partent que d'un homme de bien :

Quels plaisirs purs et doux donne à l'homme sensible
La douce intimité d'une union paisible !
Tout lui sourit; il est, dans ses moindres malheurs,
Environné d'amis et de consolateurs.
Le plaisir est plus doux lorsque l'âme est plus pure.
Il voit autour de lui s'embellir la nature,
Et jouit, bénissant chaque jour ses [illegible]
De l'estime publique et de l'[illegible] des siens

L'auteur en reproduisant le même fonds d'idées, dans sa comédie de la *Confiance dangereuse*, ne fit pas la cour au public; aussi cette pièce eut-elle moins de succès que l'autre; cependant, sous les rapports de l'intrigue et des caractères, elle me

semble préférable, mais elle se rapproche peut-être encore plus que *les Maris corrigés* du *Préjugé à la mode* de La Chaussée. Dorimont est comme Durval un homme qui aime sa femme, et qui, par une crainte déplacée du ridicule, n'ose le manifester; mais ces personnages sont placés dans des circonstances bien différentes, car Durval, esclave de ses préjugés, résiste faiblement aux conseils du sage Damon, tandis que Dorimont est séduit par les insinuations perfides de Belmont qui, se flattant de faire la conquête de la malheureuse Cécile, cherche sans cesse à entraîner le mari dans le piége. Il faut convenir que ce personnage est d'un effet beaucoup plus dramatique que ce triste Damon qui, par ses conseils affaiblissant la résistance morale de Dorimont, place un faux contre-poids dans la balance dramatique. Ce n'est pas que La Chaussée, dans son *Clitandre*, n'ait peint assez habilement un de ces jeunes fats qui, par le persiflage, dominent le faible Durval : il y a même beaucoup de vérité et de force dramatique dans la scène où Clitandre, décochant mille traits railleurs, raconte au milieu d'un cercle [illegible] présence de Durval, la prétendue sottise [illegible]nfar qui a osé aimer sa femme :

A la cour, à la ville, on l'a tant blasonné,
Hué, sifflé, berné, brocardé, chansonné,
Qu'enfin, ne pouvant plus tenir tête à l'orage,
Avec sa Pénélope il a plié bagage.

Dans une scène d'un si grand effet, tout l'avantage reste ordinairement à celui qui l'a traitée le premier. Aussi La Chabeaussière a tourné ses vues ailleurs, et a su à son tour être original dans cette piquante scène où Florise et Belmont en se menaçant indirectement font assaut de railleries amères et de persiflage.

Ce dernier ne tarde pas à mettre en exécution ses projets pervers.

En effet, Dorimont lui communiquant une lettre où il exprime ses sentimens à sa femme, ce perfide ami a l'adresse d'y substituer une autre qui renferme une déclaration d'amour : cette fausse lettre est portée à Cécile, qui arrive irritée au dernier point d'une pareille offense; mais le coupable se rassure lorsque toutes les paroles qui lui sont adressées paraissent l'être au mari; cela donne lieu à des situations fort comiques qui amènent le dénoûment. Celui du *Préjugé à la mode* est beaucoup plus romanesque, et, contre l'usage reçu, ne nous fait pas connaître ce que devient la jeune personne, qui, crainte de perdre son amant, n'osait se marier. C'est une faute que La Chabeaussière a évitée avec beaucoup d'art, en faisant dépendre le mariage de Florise de l'expulsion de Belmont.

Cet auteur a aussi donné au théâtre Italien *les deux Fourbes*, pièce en un acte, dont un épisode de *Gilblas* lui a fourni le sujet; c'est l'aventure de ce riche marchand Jérôme de Moyada qui,

ayant promis sa fille Florentine à don Juan de Velès, fils du correspondant de son frère, est sur le point de se voir enlever sa dot par deux fripons, dont l'un se fait passer pour don Juan de Velès. La rencontre de ces aventuriers qui veulent se voler l'un et l'autre, et qui se reconnaissent pour des chevaliers d'industrie, est une scène fort plaisante qui est entièrement de l'invention de La Chabeaussière; mais dans le reste de la pièce, il a peu altéré le texte de *Gilblas;* et l'on doit en louer sa modestie, car on risque toujours de s'écarter d'un écrivain tel que Lesage. Mais comme il faut plus d'effets saillans au théâtre que dans un roman, l'auteur s'est permis quelques traits fins et spirituels et de ces mots à double sens qui provoquent toujours l'hilarité du spectateur; en voici un exemple :

Si vous ne trompez pas monsieur Jérôme, c'est donc moi qui le trompe. Il n'y a pas de milieu.

Ces sortes d'effets sont assez bien placés dans une pièce du genre de celle-ci; mais ils pourraient être d'un dangereux exemple lorsqu'ils dégénèrent en calembours, comme dans la citation suivante :

Quand il s'agit de commissions secrètes, je ne cours pas, je vole.

RAPHAEL.

C'est un talent, que cela.

MORALÈS.

Je vous en réponds, je m'en acquitte à merveille.

La nature du personnage autorise ce jeu de mots. Il n'en est pas de même de ce vers :

JÉRÔME.

Je ne m'attendais pas que don Juan de Velès fût double.

Car on sent que cette plaisanterie n'est nullement dans le caractère du vieillard. Ceci n'est qu'une légère faute qui ne peut nuire à l'ouvrage. L'auteur en a corrigé une bien plus grave dans l'original; c'est l'invraisemblance choquante de ce vieillard qui, ayant vu échouer le premier projet des deux fripons, se laisse duper une seconde fois de la manière la plus grossière. La Chabeaussière a motivé davantage les raisons qui font que Jérôme donne dans un nouveau piége; mais il n'est pas aussi heureux dans le dénoûment, où il remplace par une reconnaissance romanesque des peintures de mœurs si fortement tracées par Lesage; ce qui peut le justifier, c'est que les traits si caractéristiques avec lesquels l'alguasil est peint dans *Gilblas*, pouvaient convenir plus à un roman qu'à la scène, où les personnages principaux auraient été trop avilis.

Le Mariage secret, comédie en trois actes de Brousse Desfaucherets, offre, comme celles de La Chabeaussière, des situations, de l'esprit et du comique; mais sous le rapport de l'intrigue elle n'est pas sans imperfections; l'exposition en est brusque et peu naturelle, et le dénoûment se prévoit trop.

M. de Besancour, qui vit dans son château avec ses deux nièces, madame de Volmare et Émilie, n'a pas un caractère assez prononcé pour que le mariage de cette dernière, dont on lui fait un mystère, devienne pour nous un puissant motif d'intérêt ; et ce vieillard nous paraît puéril, lorsqu'il ne répugne à l'établissement de ses nièces que par la crainte de changer ses habitudes et de recevoir dans son château une plus nombreuse société. L'auteur, sentant lui-même la faiblesse de semblables moyens, a cru y remédier en plaçant ce vieillard sous l'influence de Permanville, qui, en le flattant, est parvenu à prendre une autorité absolue dans le château; mais ce Permanville, qui aime Émilie, reste lui-même dans l'inaction. Si d'un côté l'auteur n'a pas assez bien établi sa force d'opposition, il a été plus heureux de l'autre; et c'est avec un rare talent qu'il a tracé le caractère de madame de Volmare, qui est l'âme de l'intrigue, et qui, exploitant les sottises de Merval, autre amant d'Émilie, la tire toujours d'embarras.

Il est fort plaisant de voir ce Merval, qu'elle a envoyé à l'une des métairies du château, être la dupe de la supercherie de la voiture versée et servir lui-même d'introducteur au mari dans le château. Si le moyen n'est pas nouveau, on ne peut contester à l'auteur d'être plus original dans la scène charmante où les trois rivaux, attendant Émilie dans le même lieu, veulent

mutuellement s'en exclure. Une situation non moins comique est celle où madame de Volmare instruit le mari du lieu où il rencontrera Émilie, en présence des deux jaloux, et sans qu'ils s'en doutent. La scène où M. de Besancour entend converser Émilie et son époux dans les ténèbres de la nuit, tombe un peu dans l'imbroglio; mais elle offre un intérêt qui se soutient par l'incertitude du soupçon qui se partage entre les deux nièces.

Enfin la ruse de madame de Volmare, qui persuade à Permanville que c'est elle qui est la mariée, fait au moins concourir ce personnage au dénoûment, lorsqu'il défend Émilie sans le savoir. Toutes ces combinaisons sont assez justes, mais dans cette pièce à intrigue, il y a plus de traits fins et délicats que de véritable force comique; il est seulement malheureux que le poëte rende péniblement ses pensées : le mot propre lui échappe souvent. Cette difficulté fait qu'il n'a pas toujours le ton qui convient au sujet, et qu'il se permet beaucoup de vers obscurs et entortillés dans cette pièce, qui d'ailleurs n'est pas un modèle de goût et de correction.

CHAPITRE SIXIÈME.

FIN DE LA COMÉDIE. — *Vigée*, *Flins*, *Forgeot* et *Demoustier*.

PARMI les petites comédies en un acte qui, sur la fin du dernier siècle, ont paru avec succès sur le Théâtre Français, on doit compter *les Aveux difficiles*. Un fait à peu près semblable à celui qui jeta Corneille dans la carrière dramatique sert de base à la pièce de Vigée. Cléante, quittant Paris, a chargé son ami Merval d'adoucir en son absence l'affliction de la jeune veuve Mélite, qu'il devait épouser; mais, comme le dit l'auteur, rien n'est si vite oublié que les absens, et le consolateur supplante l'ami. Cléante à son retour ne se trouve pas moins coupable envers Mélite, et l'un et l'autre, se croyant encore aimés, n'aspirent qu'à se désabuser, ce qui amène une explication qu'à l'aide de divers incidens, l'auteur a l'art de reculer jusqu'au dénoûment. Le sujet de la pièce est exposé par Mélite dans des vers agréablement tournés, parmi lesquels on remarque les suivans :

En parlant de Cléante, on m'a parlé de soi;
Puis insensiblement, et contre mon attente,
On oublia bientôt jusqu'au nom de Cléante.
Cléante m'écrivait souvent, soins superflus!
J'en parlais bien encor, mais je n'y pensais plus.

C'est s'exprimer avec autant de délicatesse

que de goût; l'emploi du pronom *on* fait ici un effet charmant, et le dernier vers est plein d'esprit et de grâce; mais on trouvera ensuite un peu trop de recherche dans cette réflexion de Mélite, qui d'ailleurs repose sur un lieu commun :

Je répondis toujours à ses lettres : L'esprit
Dictait ce qu'autrefois le cœur seul aurait dit.

Ce n'était pas Mélite qui devait parler ainsi d'elle-même; il n'est guère plus naturel que Merval dise emphatiquement :

Ah, ma chère Lisette, enfin voici le jour,
Promis à la constance, attendu par l'amour!

C'est s'exprimer en style de madrigal. Il est encore peu dans les convenances que ce Merval parle sur ce ton à une soubrette :

Aspirer à sa main, quand j'ai touché son cœur,
C'est m'imposer le soin de faire son bonheur.

Je demanderai encore quelle est la soubrette qui ne sourira pas malignement en l'entendant débiter si ridiculement tout ce pathos :

Oui, je veux que nos nœuds, tissus par les plaisirs,
Soient toujours resserrés par la douce habitude
De vivre sans contrainte et sans inquiétude,
Affranchis de l'abus de ce honteux pouvoir
Qui commande à l'amour d'obéir au devoir.

Jusqu'ici nous n'avons relevé que des fautes qui blessaient les convenances. En voici une beaucoup plus grave : c'est lorsque Merval, entendant,

prononcer le nom de Cléante, arrête tout à coup Lisette, et lui dit :

N'achève pas, Lisette.
Je devine trop bien cette peine secrète
De Mélite... Cléante... A présent, oui, je voi...
Son image se place entre Mélite et moi.

Cet effet me paraît faux. Comment, en effet, Merval, qui aime Mélite, peut-il être si peu passionné qu'il s'amuse à faire de l'esprit au moment où il croit apprendre que Cléante lui est préféré?

Ce manque de naturel et de vérité nuit beaucoup au dialogue. Par la même raison la gaieté de l'auteur n'a pas d'expansion : elle provient souvent de quelques rapprochemens ingénieux, et d'une sorte de persiflage qu'on pourra remarquer ici :

CLÉANTE.

Dans peu tu formeras quelque tendre union,
Et tu m'auras aussi cette obligation.

MERVAL.

Je rends grâce à tes vœux ; mais pendant ton absence,
Cette envie, en mon cœur, a déjà pris naissance.

CLÉANTE.

Tout de bon!

MERVAL.

Oui, j'en ai retardé le moment.
Mais je m'en occupais très-sérieusement.

CLÉANTE.

J'en suis ravi. Dis-moi, madame connaît-elle...

MÉLITE, *à part.*

Je tremble.

MERVAL.

Qui?

CLÉANTE.

L'objet de ton amour fidèle?

MERVAL.

Tu peux lui demander.

CLÉANTE.

Pourrai-je être éclairci?
Celle qui l'a fixé, la connaissez-vous?

MÉLITE.

Oui.

CLÉANTE.

Sans doute elle est aimable?

MÉLITE, *embarrassée.*

Oh!

MERVAL, *avec chaleur.*

Charmante.

CLÉANTE.

Et son âme....

MERVAL, *plus vivement encore.*

Sublime.

CLÉANTE.

Doucement, laisse parler madame.

Ce qui fait le comique de la situation, c'est le double sens des paroles de Merval; mais on sent que de pareils effets tiennent plus à l'art qu'à un grand fonds de gaieté. C'est encore à des moyens de ce genre que sont dus les effets de la scène assez comique, où Cléante et Mélite veulent se prévenir l'un et l'autre de leur infidélité.

CLÉANTE, *à part.*

Ce n'est pas là l'instant.

MÉLITE, *à part.*

Il n'est pas temps encore.

CLÉANTE.

On retrouve partout l'objet que l'on adore.
Depuis l'instant fatal qui nous a séparés,
J'ai senti dans mon cœur, s'accroître par degrés
Le trouble qu'y fait naître un objet trop aimable:
Cet objet enchanteur, doux, honnête, estimable,
Me sera toujours cher; et je sens, qu'en ce jour,
Rien ne peut m'engager à manquer à l'amour.

MÉLITE.

(A part.) (Haut)
Il m'aime, c'est certain. Ah! l'objet qui m'enflamme
Est bien sûr de régner à jamais sur mon âme.
De mon destin, hélas! telle est la douce loi,
Je l'entends, je le vois, sans cesse auprès de moi:
Son image me suit: quelque soin qui m'agite,
Je la trouve en mon cœur, lorsque mon œil la quitte;
Ma tendresse est extrême, et je sens qu'en ce jour,
Rien ne peut m'engager à manquer à l'amour.

CLÉANTE, *à part.*

Elle m'aime, c'est sûr.

MÉLITE, *à part.*

Je suis bien malheureuse!

CLÉANTE, *à part.*

Je suis bien malheureux!

Le comique ici résulte en partie de la conformité de situation où se trouvent Mélite et Cléante; mais on sent que l'auteur force les effets, lorsqu'il va jusqu'à faire répéter le même vers aux deux

personnages. Si Molière, dans quelques-unes de ses pièces, et particulièrement dans son *Dépit Amoureux*, emploie de ces réponses symétriques, il a toujours soin que l'analogie des situations fasse tolérer celle qui s'introduit dans le langage.

Ces effets symétriques sont dans l'art théâtral ce que sont les antithèses dans le discours, et veulent être employés avec sobriété. Ce n'est pas ce qu'on remarque dans la scène assez bouffonne où Frontin et Lisette sont chargés d'un éclaircissement que leurs maîtres n'osent tenter eux-mêmes. On en peut dire autant du dénoûment où les deux rivaux tombent à genoux, et se demandent pardon, comme les deux sœurs du dédit de Dufresny. En résumé, dans le style de cette pièce, comme dans l'intrigue, et même dans le comique, il y a plus d'art que de naturel; mais on n'est pas bien difficile dans ces petits ouvrages, où tout ce qu'on exige, c'est qu'ils nous amusent. Voilà ce qu'on ne peut contester à cette pièce-ci, qui d'ailleurs remplissant assez bien son cadre, et offrant un dialogue plein de grâce, d'esprit et de vivacité, doit être placée au rang de nos bonnes pièces en un acte.

La Jeune Hôtesse, de Flins, est une jolie petite comédie en trois actes, dont Goldoni lui a fourni le cadre. Caroline, qui joue le principal rôle de la pièce, est une beauté un peu philosophe, qui, par haine contre les hommes, emploie les armes de la coquetterie pour tourner la tête à

un Français débarqué dans son hôtellerie allemande. Quoiqu'un pareil tableau ne comporte pas des mœurs édifiantes, l'auteur a su les respecter, même dans les manéges de son héroïne, qui, au dénoûment, reçoit la punition qu'elle méritait. La pièce a de l'intérêt, et l'action marche rapidement; mais quoique les scènes soient parfaitement bien graduées, l'amour est loin d'y être peint avec cette force de passion qu'on rencontre dans nos bonnes comédies. L'*Amant bourru*, par exemple, nous offre dans Morinzer à peu près le même fonds de caractère que le Dumont de la *Jeune Hôtesse;* mais quelle différence pour l'effet dramatique! C'est là que nous pouvons observer combien l'imitation de la nature est au-dessus des mœurs de convention de la pièce de Goldoni. De pareilles peintures peuvent bien, pour quelques momens, occuper agréablement nos esprits, mais elles n'auront jamais l'expression que le caractère de la vérité imprime aux tableaux de nos premiers comiques. Si l'on considère que la *Jeune Hôtesse* réunit l'intérêt à une diction pure et à une parfaite entente des scènes, on peut regarder cette pièce comme le chef-d'œuvre d'un genre dans lequel nous placerons *les Rivaux amis*, de Forgeot. Cette petite comédie en un acte, moins recommandable sous le rapport du style, ne décèle pas autant de dextérité dans la conduite d'une pièce, mais aussi ne l'exigeait pas. Le plan est d'une extrême simplicité, et repose sur le projet

singulier de deux amis qui se chargent de parler l'un pour l'autre à l'objet de leur amour. Ce n'est guère dans la vraisemblance; mais cela amène quelques traits comiques que fait ressortir un dialogue agréablement coupé, et rempli d'aisance, de vivacité et de légèreté. La partie des mœurs est une chose également négligée dans *le Conciliateur ou l'Homme aimable*, de Demoustier. La fable de cette pièce est fondée sur un procès qui s'est élevé au sujet d'une terre limitrophe entre deux voisins, Mondor et Dorval. Le neveu de ce dernier, sous le faux nom de Melcour, s'est déclaré l'amant de Lucile, fille de Mondor; il a pour rivaux deux jeunes fats, Cléon et Clitandre, joués par la soubrette Nérine. Les complimens de Melcour, qui séduisent cette soubrette, sont un moyen étranger à nos mœurs; et quoiqu'elle dise :

Qui flatte la servante, adore la maîtresse.

cette raison ne me paraît pas assez concluante, pour que Nérine, compromettant gravement sa maîtresse, écrive à son insu et en son nom à Melcour :

Aidez-vous, et l'amour vous aidera.

Voilà sans doute des choses bien hasardées; mais l'auteur n'en demeure pas là : Cléon et Clitandre, qui s'étaient cachés dans le salon, connaissent le dessein de Nérine, changent adroitement le billet en un cartel qu'ils proposent à Mel-

cour. Mais au moment où ils l'attendent, il s'élève entre eux une querelle; ils mettent l'épée à la main, et, désarmés par Melcour, qui les réconcilie, ils lui font le sacrifice de leur amour. Tous ces moyens, comme l'on voit, sont romanesques, et ne reposent nullement sur la connaissance du cœur humain. Jusqu'à présent les incidens ont écarté l'auteur de son sujet; il l'aborde enfin brusquement dans la scène où Melcour propose, de la part de Dorval, une réconciliation à M. Mondor. Cette scène est assez bien traitée, mais l'auteur y fait trop ressortir la faiblesse de caractère de M. Mondor, qui la termine par ces mots :

« Mais n'allez pas lui dire au moins que j'ai pleuré!

Le peu de résistance qu'oppose ce personnage à Melcour détruit entièrement l'équilibre dramatique. Il est vrai que madame Mondor, par son caractère d'opposition aux volontés de son mari, peut renouer un peu l'intrigue; mais Melcour la prend par son faible, et une scène suffit encore pour détruire tout obstacle de sa part.

Dans toute autre pièce que celle-ci, la scène, assez bien préparée, où M. et M^me^. Mondor reconnaissent Melcour pour le neveu de Dorval, serait susceptible de renouer l'action; mais les caractères des époux ont été jusqu'à présent si faiblement tracés, qu'on n'est pas étonné de les voir se rendre facilement aux vœux de Lucile, et même aller au

delà de ce qu'on attendait. Dans cette pièce figurent encore deux vieilles tantes qui, à l'âge de soixante ans, se mettent l'amour en tête. Ces sortes de caricatures sont usées au théâtre, quoique l'effet en soit toujours assuré. Il résulte de nos observations que cette comédie est aussi malheureuse sous le rapport des caractères que sous celui de l'intrigue. Le style répond au reste; il est rempli de ces traits hyperboliques et de mauvais goût qui rappellent le jargon des *Précieuses ridicules*. Ainsi Cléon nous dira :

> En soupirs ici je m'extermine.
> Je suis depuis huit jours en adoration.

Ou, devenant plus précieux dans son langage, Melcour s'écriera :

> L'heureuse main qui trace une si belle image
> Semble avec le pinceau caresser son ouvrage.

Ou, parlant avec encore plus d'affectation, il dira à Lucile :

> L'esprit est un flambeau dont la douce lumière
> Ne doit point offusquer les regards qu'il éclaire.

Ailleurs il nous fera verser des pleurs de volupté, et nous peindra un cœur dans la détresse, ou tombera dans d'autres fadeurs sentimentales. Si Demoustier n'eût pas abusé de son esprit en se jetant dans le mauvais goût, il en aurait tiré un meilleur parti dans la comédie, où il faut des traits saillans. On en rencontre quelques-uns dans la scène

de l'exposition. Voici, par exemple, comme il a peint ces deux vieilles tantes :

L'une sentimentale, avec timidité,
Vous fera faire un cours de sensibilité,
Et de force ou de gré sera votre bergère ;
L'autre à l'œil sémillant, lutin sexagénaire,
Si pour elle, monsieur, vous voulez soupirer,
Ne vous laissera pas le temps de respirer.

L'expression lutin sexagénaire est pittoresque. Une situation comique est celle où Melcour fait embrasser les époux; et la manière dont il gagne la mère offre des traits assez fins.

LUCILE.

Avant le jugement, quel qu'en soit le succès,
S'il dépendait de moi, j'arrangerais l'affaire.

MELCOUR, *vivement, à madame Mondor.*

Vous l'entendez : la fille est digne de la mère!

Mme. MONDOR.

Mais je n'ai pas dit...

MELCOUR.

Non, mais elle a pénétré
Vos désirs...

Mme. MONDOR.

Point du tout.

MELCOUR.

Si.

Mme. MONDOR, *avec impatience.*

Vous ai-je montré
Le désir d'accorder l'une et l'autre famille?

MELCOUR, *finement.*

Vous voulez en laisser l'honneur à votre fille;
Quelle délicatesse!

Quelques traits de ce genre prouvent que Demoustier, en donnant une autre direction à son esprit, anrait été capable de suivre une meilleure route. Faisant de sa fable un roman, il n'a point de cette vérité qui résulte de l'observation des mœurs même dans un sujet de ce genre : sa diction participe à des défauts analogues, et se trouve souvent défigurée par des pointes, des hyperboles et de l'afféterie. Nous verrons, dans la seconde partie de ce cours, que ses *Lettres sur la Mythologie* ne sont pas exemptes d'un semblable reproche. Cet auteur aurait pu devenir d'une influence dangereuse, si, à l'époque où il a écrit, le mauvais goût n'eût fait un pas rétrograde, par le ridicule que lui attachèrent des hommes étrangers à l'art de Quintilien. Ce fut alors que quelques sages écrivains nous ramenèrent aux bons principes, et notre littérature vit briller l'aurore de nouveaux jours de gloire, au moment où tout la menaçait d'une décadence complète.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES.

DE LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE PREMIER. — Théâtre de Ducis. . . . . ;
Section première. — *OEdipe chez Admète.* — Manière dont Racine avait traité le même sujet dans sa tragédie d'*Alceste*. — Comparaison de la pièce de Ducis à l'*Alceste* d'Euripide, et à l'*OEdipe à Colonne* de Sophocle. *ibid.*
Section deuxième. — *Roméo et Juliette.* — Analyse de la pièce de Shakspeare, connue sous le même nom, et rapprochemens que présentent ces deux ouvrages. . . 18
Section troisième. — *Othello.* — Manières différentes dont Shakspeare et Ducis ont traité ce sujet. — Comparaison de ces auteurs à Voltaire, dans *Zaïre*. 31
Section quatrième. — *Hamlet.* — Bizarres conceptions de Shakspeare dans cette pièce. — Comment elle a été modifiée par l'auteur français. 46
Section cinquième. — *Macbeth* et *le Roi Léar.* — Comparaison de ces pièces à celles de Shakspeare qui portent le même titre. — Courtes observations sur les tragédies de *Jean-sans-Terre* et d'*Abufar*. 62
CHAPITRE DEUXIÈME. — Théâtre de La Harpe. . . . 87
Section première. — *Philoctète* et *Coriolan.* — Parallèle du *Philoctète* de Sophocle à celui de La Harpe. — Des tragédies de *Coriolan* de La Harpe, de Balze et de Shakspeare. — Différence du génie de ces poëtes. . . *ibid.*
Section deuxième. — *Le comte de Warwik*, *Jeanne de Naples* et *Virginie.* — Parallèle de cette dernière pièce à la tragédie de *Virginie*, d'Alfiéri. 107
CHAPITRE TROISIÈME. — Théâtre de Chénier. 122
Section première. — *Charles IX.* — Parallèle entre Chénier et Voltaire. . . . . *ibid.*
Section deuxième. — *Henri VIII.* — Comparaison de la tragédie de Shakspeare sur le même sujet à celle de Chénier. 132
Section troisième. — *Don Carlos.* — Manières différentes

dont Schiller, Alfiéri, Chénier et Lefèvre, ont traité ce sujet. 143
SECTION QUATRIÈME. — *Cyrus*. — Parallèle entre Métastase, Chénier et Voltaire. 160
SECTION CINQUIÈME. — *Jean Calas*. 175
SECTION SIXIÈME. — *Caïus Gracchus*, *Timoléon*. — Comparaison de la première de ces pièces au *Caïus Gracchus* de Monti, et de la seconde aux tragédies de *Timoléon* de La Harpe et d'Alfiéri. 186
SECTION SEPTIÈME. — *Tibère*. — Rapprochement de cette tragédie à celle de *la Disgrâce de Séjan*, par Jonhson. 199
CHAPITRE QUATRIÈME. — THÉATRE DE LEGOUVÉ. . . . 215
SECTION PREMIÈRE. — *La Mort d'Abel*. . . . . *ibid.*
SECTION DEUXIÈME. — *Épicharis et Néron*. — Quelques observations sur la tragédie d'*Octavie* d'Alfiéri. — *Quintus Fabius*. 225
SECTION TROISIÈME. — *Éthéocle*. — Considérations sur Eschyle, Euripide, Sophocle, Sénèque, Alfiéri, Racine et Ducis, comparés dans cette pièce à Legouvé. 240
CHAPITRE CINQUIÈME. — *La Mort d'Hector*, de Luce de Lancival. — Comparaison de cet auteur à Homère, à Corneille et à Racine. 259
CHAPITRE SIXIÈME. — *Jeanne d'Arc*, de Davrigni. — Rapprochemens entre Shakspeare et Schiller, et comment ils ont traité le même sujet. 278

DE LA COMÉDIE.

CHAPITRE PREMIER. — THÉATRE DE COLLIN D'HARLEVILLE. 296
CHAPITRE DEUXIÈME. — THÉATRE DE CAILHAVA. . . . 317
CHAPITRE TROISIÈME. — THÉATRE DE DESFORGES. . . . 360
CHAPITRE QUATRIÈME. — SUITE DE LA COMÉDIE. — *Monvel et Chéron*. 378
CHAPITRE CINQUIÈME. — SUITE DE LA COMÉDIE. — Marsollier, Lachabeaussière et Brousse-Desfaucherets. 402
CHAPITRE SIXIÈME. — FIN DE LA COMÉDIE. — Vigée, Flins, Forgeot et Demoustier. 411

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 23 January, 2019